

**L**  
*a*  
**E**  
*xperiencia*  
**L**  
*iteraria*

**AÑO 1 No. 1 SEPTIEMBRE 1993**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**





**L***a*  
**E***xperiencia*  
**L***iteraria*

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **La experiencia literaria**

*Directora*

Eugenia Revueltas

*Secretario de redacción*

Jaime Erasto Cortés

*Consejo editorial*

Arturo Souto, Jaime Cortés, Manuel de Ezcurdia,  
Jorge López Páez, Marcela Palma, Eugenia Revueltas

*Ayudante de redacción*

Enrique Saldaña

*Coordinador editorial*

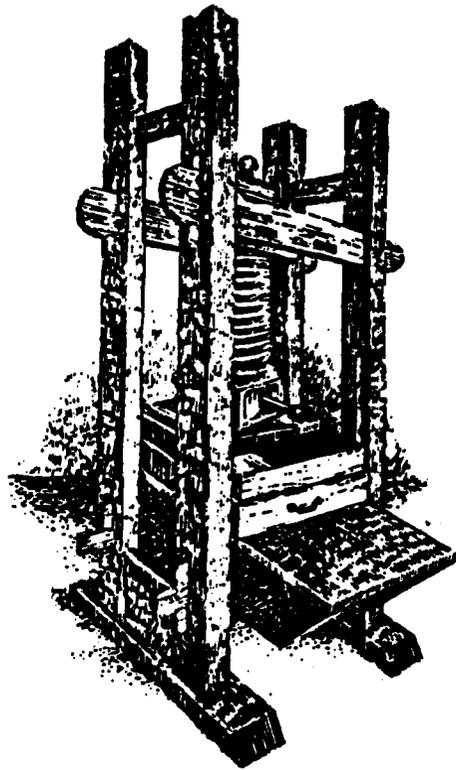
Eugenio Aguirre

*Edición electrónica*

Glypho, taller de gráfica, s.c.

# Sumario

<b>Presentación</b> .....	7
<b>Polémica</b>	
Entrevista a José Luis González, <i>Cristina Hernández</i> .....	11
<b>Ensayo Monográfico</b>	
“En la noche dichosa”, <i>Sergio Fernández</i> .....	15
Poesía, mística y filosofía en San Juan de la Cruz, <i>Mauricio Beuchot</i> .....	29
Poesía y misticismo en San Juan de la Cruz, <i>Eugenia Revueltas</i> .....	35
La poesía mística de San Juan de la Cruz en la Historia Trágica de la Literatura, <i>Alicia Correa</i> .....	41
Canonización real e invención novelesca: una biografía novohispana de San Juan de la Cruz, <i>María Dolores Bravo Arriaga</i> .....	53
Vida y creación poética en San Juan de la Cruz, <i>María Andueza</i> .....	57
<b>Ensayo Vario</b>	
César Vallejo: el estatuto oral de la epopeya, <i>José Pascual Buxó</i> .....	65
Francisco Pizarro y la creación del héroe, <i>Frank Casa</i> .....	79
Las Amazonas de Tirso, <i>Berislav Primorac</i> .....	85
La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad, <i>Evodio Escalante</i> .....	95
<b>Creación</b>	
Mirando la niebla, <i>Marcela Palma</i> .....	105
Concierto para tres visiones, <i>Hernán Lavín Cerda</i> .....	107
Palabra, si te dijera..., <i>Eduardo Casar</i> .....	111
<b>Investigación</b>	
Elogio de la calle: Para una geografía literaria de la Ciudad de México <i>Vicente Quirarte</i> .....	115
<b>Reseña</b>	
Ulises zarpó de Trieste, <i>Vivian Abenchuchan</i> .....	127
No pasará el infierno, <i>Daniel Zavala</i> .....	131
<b>Índice de autores</b> .....	135



# Presentación

**H**acer una revista sobre literatura, de la Facultad de Filosofía y Letras, que sea expresión de la irrenunciable vocación literaria de sus maestros, es el propósito fundamental de *La experiencia literaria*. Esta revista pretende ser un testimonio del saber que, a lo largo del tiempo y a partir de una entrega total, los maestros de esta facultad han ido acumulando. Experiencia como saber y como descubrimiento, como forma de vida, como compromiso con el mundo.

En ocasiones los trabajos serán expresión de investigaciones literarias rigurosas, documentadas y analíticas; otras veces, libres, delirantes, experimentales y obsesivas. Crítica y creación serán las dos vertientes por donde sigan su cauce los trabajos del cuerpo académico de nuestra institución; en sus páginas tendrá cabida la voz de los colegios de letras hispánicas, modernas y clásicas. Queremos hacer de esta revista un campo abierto para la comunicación de todas las inquietudes que en el ámbito de la literatura tengan los académicos de la especialidad.

Dedicada en especial a los maestros de esta facultad, también participarán en ella aquellos académicos que, perteneciendo a distintas instituciones, trabajen en proyectos académicos de nuestra facultad; asimismo, se invitará a alumnos destacados de los diferentes colegios de letras a que participen en las secciones de entrevista y reseña. Creemos que el intercambio de ideas y experiencias enriquece siempre a toda obra intelectual.

Hoy iniciamos una nueva empresa universitaria. Con ella queremos mostrar a la opinión pública el trabajo, la experiencia y capacidad creativa de nuestra comunidad que no duerme sobre sus laureles sino que, atenta, avizora el horizonte y espera el porvenir confiando en la fuerza del pensamiento, la razón y la belleza.

Eugenia Revueltas



# *Polémica*





# Entrevista a José Luis González

*Cristina Hernández*

**“L**a Literatura siempre, en cada época, ha enfrentado retos y los ha superado”. Así responde el escritor y maestro universitario José Luis González al cuestionamiento acerca de los retos que el futuro presentará a la Literatura. Con la misma convicción con que dijo lo anterior, prosiguió:

“América Latina, que es lo que nos ocupa, presenta un bajo índice de lectores. Hay graves problemas sociales, económicos, de difusión de la cultura —en México, por ejemplo, no hay una secretaría de cultura, sino una subsecretaría—, no hay el suficiente apoyo”.

**Hay una frase que reza lo siguiente: “El mejor homenaje que un gobierno puede hacer a sus escritores es un pueblo que sabe leer.”**

Sí, y más que homenaje es un deber, pero qué tanto sirve que un pueblo sepa leer sin comprender, sin tener unas bases educativas, de formación cultural que le permitan lograrlo. Estoy de acuerdo con esa idea de Vasconcelos de llevar la cultura al gran público, a todas partes, en forma de bibliotecas, de ediciones masivas y accesibles...

**Vasconcelos concibe a la cultura como un derecho humano, como lo es el derecho a la alimentación, al trabajo, ¿cree que hace falta un presupuesto equitativo de acuerdo con el destinado a la agricultura, por ejemplo?**

Hace falta que, además del gobierno, la iniciativa privada invierta en la cultura nacional. Tenemos ejemplos en México con los suplementos culturales que los periódicos insertan en sus ediciones. En España algunas empresas privadas semanal o mensualmente venden a un precio muy bajo un libro que va junto con la publicación. Pero los libros en general son caros. Es necesario bajar los precios, pero esto en el subdesarrollo es difícil. Depende antes que nada de superarlo, acabarlo.

**Retomo el asunto de la actuación de los medios de comunicación masiva, ¿no resultan contrarios a la difusión de la Literatura al restarle público a ésta?**

Como dije al principio, cada época impone retos a la literatura y ella siempre los supera. La novela surgió como una necesidad social, el hombre necesitó de una forma de expresión, como también ocurrió en su momento con los poemas épicos. Nacieron nuevos géneros literarios en las distintas épocas, de acuerdo con las características y los retos que cada momento histórico presentaba. Yo veo a los medios masivos más como un acicate que

como un obstáculo. No van a acabar con la literatura, más bien imponen un reto de coexistencia. Los escritores pueden colaborar con los medios escribiendo para la televisión, la radio, el cine, haciendo guiones, adaptaciones de narrativa... A mí me gustaría escribir guiones, pero pagan muy poco. No se vive de esto. Falta capital. El cine, como industria mexicana, es muy débil. Hay muy buenos guionistas, pero desgraciadamente no hace falta ser buen escritor para ganar mucho dinero. No es un negocio derecho. No hay capital para los creadores (los buenos).

**Al escribir para los medios masivos, ¿el creador tiene que hacer concesiones que vayan en detrimento de su calidad, tomando en cuenta las restricciones que impone, entre otras causas, el analfabetismo funcional?**

Se puede hacer algo para los medios buscando la forma de llegar al público masivamente, haciendo concesiones que no vayan, necesariamente, en detrimento de la calidad. Todo se puede decir, sólo hay que buscar cómo. Tenemos el ejemplo de Cervantes, quien para evadir la censura de su tiempo encontró la forma de criticar a la Inquisición en *El Quijote*. Actualmente, hablando de los nuevos géneros literarios, existe un tipo de novela con base en diálogos, casi sin descripción. En su estructura se parece a las telenovelas aunque con calidad. Podrían adaptarse y transmitirse por televisión. Si es posible, es necesario, que los escritores colaboren con los medios.

**¿Qué opina de los audiolibros?, ¿son una opción para difundir la literatura?**

Según el tipo de lector pueden ser una opción útil o inútil. Para el invidente representan una muy buena oportunidad de tener acceso a la Literatura (lo mismo para quien no sabe leer) así como para los que disponen de poco tiempo para la lectura y quién sabe, después de escuchar la obra literaria, (estos últimos) pueden tener la inquietud de buscar el libro y leerlo. Es una opción inútil para los lectores refinados, estudiantes de literatura, críticos. Para aquéllos que desean volver a leer más detenidamente cierto fragmento. Ese sistema dificulta la comprensión del texto.

**Además son caros... Entonces, siempre habrá literatura, aunque cambie de presentación, aunque virtualmente desapareciera el libro...**

Sí. Mira, la literatura no va a desaparecer jamás, pertenece al género humano, es una conquista en su capacidad de expresar su vivencia —objetiva y subjetiva. En un principio, cuando no tenía la escritura, sabemos que el hombre pintaba en las cuevas. De esta forma narraba su impresión del mundo. Mientras existan los hombres como tales y no se vuelvan *robots* existirá la literatura. Siempre habrá algo que narrar y alguien que lo diga con arte.

El reto mayor de la literatura y de toda producción humana ha sido y es uno, para empezar: superar el subdesarrollo.

# *Ensayo Monográfico*





# “En la noche dichosa”

Sergio Fernández

**H**e de decir, primero, que hablar de San Juan de la Cruz con sólo un mes de plazo es asfixiante. Si acepté es para caer en la delectación de volverlo a leer. También para estar con ustedes, como es natural. Lo que vaya a decir es *balbuciente* para usar el término del santo; pero es claro que aún con más tiempo mis empeños se estrellan contra una poesía aparentemente abierta, profundamente esotérica, al propio tiempo. Haré lo que pueda, no lo que yo quiera.

Para señalar el procedimiento que uso debo aclarar que es sencillo: consiste en leer el poema *En una noche oscura*, único, por otra parte, que he elegido para esta conversación por apremio, por holgura también. Después haré una versión en prosa —personal, no sé que tan acertada— en la que ya intento, al propio tiempo, acercarme al poema. La prosificación no es, pues, literal. Luego acudiré al propio San Juan —a su prosa, exégesis de su poesía— para saber qué dice de esta última y qué camino nos abre para entender un mínimo de sus procesos místicos y ver si así nos acercamos a tan extrañas formas del sentir y del pensar.

También debo aclarar que San Juan, inesperadamente, deja sus comentarios en el verso que sigue:

*en la noche dichosa*

primero de la estrofa tercera, lo que significa que abandona muy pronto la explicación del poema, compuesto por ocho grupos de liras. Así, he de seguirlo con cautela para no caer en los propios y estrepitosos baches, imposibles de evitar con un poeta de su altura.

En una noche oscura,  
con ansias en amores inflamada,  
¡Oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,  
por la secreta escala disfrazada,  
¡Oh dichosa ventura!,

a oscuras, y en celada,  
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía,  
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba  
más cierto que la luz del mediodía,  
a donde me esperaba  
quien yo bien me sabía,  
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste,  
oh noche amable más que la alborada:  
oh noche que juntaste  
Amado con Amada,  
Amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,  
que entero para él solo se guardaba,  
allí quedó dormido,  
y yo le regalaba,  
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena  
cuando yo sus cabellos esparcía,  
en mi mano serena  
en mi cuello hería  
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el Amado,  
cesó todo, y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.



La *Noche*, como llamaremos al poema de ahora en adelante, tiene sin embargo –y de primera intención– tiene obviamente una significación de amor humano, pues sólo el que sepamos que se trata del alma y la divinidad, exótica pareja, si las hay, nos obliga a modificar la situación juzgada erótica por principio a partir de las lirás.

En efecto, alguien —acaso una joven mujer, enamorada— a escondidas sale de su casa para ir al encuentro con el amado. Es de noche, lo cual la favorece, guiada, tal como lo dice, sólo por la luz del corazón. En un momento más, cabe el encuentro, pleno de felicidad pues el de los amantes es un amor correspondido. El paisaje recrea inmejorablemente las caricias por lo que, aislados, los amantes se quedan disfrutando de su absoluta compenetración.



Esta lectura —absolutamente lineal— es fácil, pues no indaga de vuelos espirituales ningunos tanto como ignora que los objetos poéticos en San Juan son un engaño pues no son lo que son. Ello se debe a que el mundo personal del santo y el externo a él se hallan descoyuntados, por decirlo así, de modo que no operan (aunque hay excepciones) por analogías. El lector común (que por cierto no le gusta a San Juan, que escribe para “los menos”) al tropezarse, por ejemplo, con la voz *ganado* que no sabe que es “andar tras mis gustos y apetitos; “que el *vino adobado* es una merced muy mayor que Dios hace ...a las almas aprovechadas”; que *centella* “es un toque sutilísimo proveniente del amado”; que *cena* se entiende por visión divina; que los *ríos sonorosos* son propiedades del alma; o *cuantos vagan* son especial y estrictamente criaturas racionales. ¿Por qué habría de saberlo?

A San Juan de la Cruz hay que *adivinarle el pensamiento*. Por eso no escribe para la mayoría. Su justificación es otra, sin embargo: el recargarse en la *Divina Escritura* ya que tendrá, sobre estas bases, que escribir para un lector previamente seleccionado. Por eso sus lectores son de múltiples calidades: desde el profano que no ve en él sino lo erótico (como le pasa al Bernini de *Santa Teresa*) hasta un jesuita o cualquier otro religioso que verá en la poesía sólo lo que tal marco de referencia le permita.

Por otra parte no quiero omitir que lo que une al niño, al búratero, al novicio, al dibujante, al reformador, al viajero, al albañil, y a los otros muchos que se cuelan formando la vida del santo (excepción hecha del poeta) es una estructura heroica que obedece a estrictos patrones de su época. Férrico, invencible, duro como el diamante, es un Hernán Cortés que *conquista* las “provincias del cielo” a las que se refieren precisamente ascetas y místicos.

“No podemos errar” dice literalmente este héroe que concierta, si de lemas hablamos, con la propia Celestina, contemporánea suya al igual que San Ignacio o las normas de *El cortesano* y también con gente como Garcilaso.

Llevada España de la mano entre unos y otros conquistadores, sale al mundo moderno enarbolando su victoria. Y si Cortés o la alcahueta no se repiten más —pues la secuela termina en sí misma— seres *de excepción* serán también los religiosos que, como Teresa de Ávila y San Juan, completan la estructura del héroe.

Instantes históricos después habrán de presentarse, con la llamada *Decadencia española*, el antihéroe, salido de la vida y de las páginas ya de la *Picaresca*, ya de don Quijote para quienes también estarán reservadas —previamente ganadas sus delirantes sergas— las conquistas del cielo.

De todos modos España (el país más controvertido de Europa) nos presentará, como Jano, dos modalidades: la del *corazón lleno de imágenes*, que por ello abriga a seres irredentos (pues las imágenes lo son del mundo) y el *corazón vacío de imágenes*, seres que huecos del mundo, abrigan en su seno a la divinidad.

De ambos senos se nutrirá la *época áurea* entregándonos, si de arte hablamos, uno de los núcleos más densos y de mayor altura habidos en Occidente. No tenemos sino escapar, como el *diablejo de Velez de Guevara* para, una vez fuera de la redoma, empezar a inspeccionar “el gran pastelón hojaldrado de Madrid”. Pero como no es ése nuestro caso, sino el de seleccionar, justamente, al poeta de mayor envergadura mística que nos puede dar Occidente, en él concentremos nuestra atención aclarando, por última vez, que se trata de *acercanos al santo* por nuestras propias *vías de carne y tiempo* según *San Juan al ayo de tiniebla* como llama a la mística San Dionisio, lectura de cabecera de San Juan.

Es claro que el vuelo de San Juan atrapa a tirios y troyanos: Stern, Dostoyevsky, Nabokov, Guillén, Cernuda, Gil Albert y un mundo entero de poetas pues no en balde ha sido declarado el santo de los escritores.



(Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. De el mismo autor).

En una noche oscura,  
con ansias en amores inflamada,  
¡Oh dichosa ventura!,  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada.

Preguntémosle a San Juan, por principio de cuentas, qué entiende por noche, o un sinónimo que él le atribuye, *purgación*. Nos responderá que un camino, el que sube a la Cumbre del Monte Carmelo, “que es el alto estado de perfección que aquí llamados unión del alma con Dios”. Noche significa, pues, transición de uno a otro estado: de uno en ascesis a otro, el sagrado. Pero también, según el santo, es negación y carencia de lo externo que es lo que se purga, por una parte; por la otra, el mismo camino oscuro, que es la fe. Al propio tiempo es el ambiente sobrenatural que permite alcanzar la meta —Dios— en esa noche oscura para el alma que está en tránsito porque lo refulgente de la divinidad es, paradójicamente, noche, tinieblas, oscuridad.

Habla —en su explicación al *cántico*— de la *noche serena*, en la que el alma quiere ver cosas de Dios y que “es la contemplación, porque la contemplación es oscura”. Pero asimismo nos comenta de tres noches o momentos purgativos que nada tienen que ver con la *melancolia*, humor oscuro que nos recuerda, de inmediato el grabado de Dürero, atendido los sentidos naturales.

La noche primera “es amarga y terrible para el sentido, como ahora diremos” (lo cual no concede de inmediato, dada su costumbre de irse por las nubes). La

segunda —la media noche y por ello la más oscura— “no tiene comparación, porque es horrenda y espantable para el espíritu...” y porque en orden es primero y acaece primero la sensitiva, de ella con brevedad diremos alguna cosa primero, porque de ella, como cosa más común, se hallan más cosas escritas... por haber della muy poco del lenguaje, así la plática, como de escritura, y aún de experiencia un poco.” Párrafo ese último elegido no sólo para bucear en el nombre central del poema sino para pulsar el ritmo de su prosa: casero, descuidado, con palabras de uso común y por añadidura, desaliñadas.

La tercera noche —la del alba— es la del “ante lucano” (sustantivo que significa farola, luz del amanecer): es ésta la que lleva al alma a la divinidad, aun cuando el santo prefiera, en ocasiones, usar de otras imágenes para el mismo propósito.

Como, ya desde el inicio de la prosa, nos encontramos con digresiones múltiples, debemos acostumbrarnos e ir con calma. Bien. Sigamos refiriéndonos a la *noche* misma —que es *fe*— para así ser convocados a escuchar, también poseedora de una pluralidad de sentidos. *Fe*, aclara el santo, es “un hábito del alma cierto y oscuro”, que nos hace entender de sí misma que lo es “por hace creer verdades reveladas por el mismo Dios, las cuales son sobre todo luz natural, y exceden a todo humano entendimiento, sin alguna prohibición”. *Fe* es, pues, lo neblinoso, lo negativo, lo velado. *Fe* es paradójicamente luz en cuanto “vence y oprime al entendimiento”.

Sabido esto el alma, sin ser notada por nadie, sale en una noche oscura, estando ya su casa (o sea sí misma, albergue de la *sensualidad*) en sosiego, es decir, sin los apetitos mundanos. Sale inflamada con ansias de amor lo cual, para ella, es una *ventura* a la que pleonásticamente se le califica de dichosa pero que también se entiende (recargados en el sentido del participio plural neutro del que proviene); se entiende, digo, por “las cosas que han de venir.” ¿Cuáles? Las más inesperadas, las que nos dejan con preguntas de todo tipo en el paladar y en la mente.

Por su parte el pretérito del verbo —*salí*— es fundamental para comprender el tránsito, profundamente volitivo: son los deseos de cambio, de trueque y, a la larga, de trasmutación que el encuentro ofrece. Pasado y gerundio —*salí estando*— chocan como si estallaran dentro de la estrofa para volverla, desde ahora, atemporal.

Es evidente que si lo hace de noche es porque tales horas la protegen purgándola ya que el alma *salta* de un espacio propio, conocido, al que se debe abandonar —*mi casa*— hacia otro, la meta que pretende alcanzar. ¿Se trata de la divinidad? No hacia otra meta van los comentarios. De todos modos Dios parece incendiarla de amor si bien paradójicamente con *ansias*, es decir, con un malestar espiritual intenso, manifestado también por una respiración anhelante, descompasada, arrítmica. De ello es fácil deducir que el amor divino, como el humano, causa malestares sin fin, que sólo se curan con la presencia, en este caso, de la divinidad: “Porque todas las demás cosas no la satisfacen, más antes... la hacen crecer la hambre y apetito de verle a él como es...” Pero recordemos también los versos “mira que la dolencia de amor/ que no se cura, sino con/ la presencia y la figura”, dice el santo en otro contexto.

Sin embargo el que el malestar del alma parezca y se describa físicamente se debe a que de antemano sabemos que él echa mano de lo que a mano tiene: el

mundo de los sentidos, a los que hay que olvidar o en su caso trascender para llegar a la *unión*, en la que el poeta —que no el comentarista— por otra parte, está al finalizar las estrofas.

Pero ¿por quién puede ser notada? Por alguien o algo que es negativo, ya que de otra manera el alma no se ocuparía en ocultarse. Se trata obviamente de sus enemigos, difíciles de detectar pues el demonio —además del mundo y de la carne—; el demonio (por causa de la divinidad que nos quiere probar) puede falsamente identificarse con ella pues también es luz. El cruce entre bien y mal lo tiene en cuenta el santo cuando cita a David: “Por ventura en mis deleites me cegarán las tinieblas y tendré la noche por mi luz”.

A oscuras y segura,  
por la secreta escala disfrazada,  
¡Oh dichosa ventura!,  
a oscuras y en celada,  
estando ya mi casa sosegada.

El verbo *salir* (que vale por saltar), ausente de la segunda estrofa, sigue haciéndose sentir fuertemente, derramado por el poema. “Es a saber —dice San Juan— que mi entendimiento salió de sí, volviéndose de humano y natural en divino”. Se reitera pues que el alma sale a *oscuras* pero que esa oscuridad, a manera de cápsula, la protege puesto que va *segura*. El santo opina que es a resultas de que los “apetitos sensitivos y espirituales están dormidos y amortiguados sin poder gustar cosa, ni divina ni humana; las aficiones del alma oprimidas y apretadas, sin poderse mover a ella ni hallar arrimo en nada; la imaginación atada, sin poder hacer algún discurso de su bien; la memoria acabada; el entendimiento entenebrecido, sin poder entender cosa, y de aquí también la voluntad seca y apretada, y todas las potencias vacías e inútiles”. Potencias a las que les otorga sugestivos colores (verde, blanco, rojo) y que batallarán contra mundo, demonio, carne. A este punto le dedicará párrafos detallados, al escalpelo, ya por ser parte sustancial de la mística.

Pero volviendo a la estrofa en turno, al ir *segura* el alma no tiene el peligro de perderse o ser robada; o de caerse, o de abrirse, indebidamente o fallar en cualquier medida. Va, digo, ya fuera de sí, por la “secreta escala disfrazada”.

El primer nombre —*secreta*— por serlo “esta contemplación tenebrosa”. Pero el ser, además, *escala* significa “por cuanto... esta teología mística, que llaman los teólogos sabiduría secreta, la cual dice Santo Tomás que se comunica e infunde al alma por amor”. Es la ciencia que enseña la ruta de ascensión pero que, ya logrado el propósito, esos mismos caminos, borrados como migajas comidas por los pájaros, nada podrán enseñarnos, pecadores al fin; nada como no sea el hueco que para nosotros es la divinidad. El tercer nombre —el apelativo *disfrazada*—viene a ser explicado después de una serie de disquisiciones que el santo hace, bordeando siempre lo central, en los varios grados de amor que él considera haber: el de la *herida* (“la cual es más remisa y más brevemente pasa”), el de la *llaga*: (“la cual hace más asiento en el alma”) y el de muerte (“que es como tener la llaga

afistolada”). En este tercer tipo de amor Dios mata al alma hasta que “la haga vivir de amor, transformándola en amor”.

Por ello “disfrazarse no es otra cosa que disimularse y encubrirse debajo de otro traje y figura que de suyo no tenía” para que por dentro de aquella situación pueda el alma mostrar su voluntad; voluntad puesta “en su esposo Cristo” que, de atenernos a un contexto más amplio en su prosa, es el verdadero dialogante, pues Dios Padre se sitúa en otro nivel, fuera de la *Unión*.

Va pues segura o asegurada, por un ocultamiento (como vemos en tercera potencia de significación) que la protege para llegar a su destino.

Y trepa, lo reitera, en forma venturosa no sólo a *escuras* sino en celada, o sea “en escondido”, o “en cubierto” según San Juan; pero también para atraer y sorprender al enemigo, al que intentará —y conseguirá— derrotar. Todo ello en forma *sosegada*, en una especie de tranquilidad que le viene después de la agitación de dejarse a sí misma.

Es de notarse las varias palabras que, concatenadas, forman un núcleo de afirmativa negación: noche, oscura, a *escuras*, *sosiego*, *secreta*, *disfraz*, *celada*; palabras que se conglomeran en el solo acto de *no ver* para que así la estrofa tenga la indispensable sensación de referirse a un acto consciente pero profundamente arrebatado. Y si el primer vocativo convierte al segundo —*Oh dichosa ventura*— en algo más profundo, vertical, como si el alma respirara la dicha plenamente, el primer *sosiego* (en participio pasado) hace lo mismo con el segundo, lo cual le presta al alma un asombro singular que le permitirá, más rápida y anhelosamente, encontrar la meta deseada.

Hasta ahora el alma se haya en pleno vuelo purgativo, porque expelle pero con regocijo natural, pues ni los míseros carceleros de su cautiverio se lo han permitido. Es natural que en *sosiego* sea más fácil acercarse a la divinidad puesto que el alma sale de sí misma, o sea que abandona sus sentidos naturales.

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía,  
sino la que en el corazón ardía.

(Desde aquí haremos más amplias algunas digresiones)

*En la noche dichosa* es el verso donde hemos dicho que San Juan interrumpe su labor, pero lo hace, claro, después de haber declarado algo fundamental: que el alma continúa dibujando, vamos a decir, “la metáfora y semejanza de la noche temporal y en esta suya espiritual”. Al propio tiempo, obviamente, la estrofa ha seguido su curso pues el poeta va “todavía cantando y engrandeciendo las buenas propiedades que hay en ella.”

Pero ¿por qué abandona su labor? Fuera de toda conexión biográfica (que para nuestro caso invalidamos) desde un punto de vista del narrador deja la pluma porque antes nos ha dicho que su experiencia es tal que “ni basta ciencia

humana para saberlo entender, ni experiencia para saberlo decir, aunque sólo el que por ello pasa, lo sabrá sentir mas no decir". Es claro que el prosista choca contra el poeta o el exégeta contra la voz lírica. Entre ambos existe un punto de entendimiento (son una y la misma persona) que en cambio aflora como dualidad. La complejidad del asunto viene a más cuando una parte de la Trinidad participa en el acto poético mismo:

Pues "para decir algo de esta bodega (el *Canto*) y declarar lo que aquí quiere dar a entender el alma, era menester que el Espíritu Santo tomase la mano y moviese la pluma". ¿Habrà mayor justificación?

Va, pues, *todavía cantando y engrandeciendo a la noche* para, obviamente, empapar a la tercera estrofa de un ambiente cada vez más rarificado, si bien de lectura aparentemente fácil y suave. Así, se reitera al propio tiempo que es *dichosa* porque se trata de la ventura misma que la lleva a experimentarla, aunque de manera pasiva. ¿Por qué? Porque "enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma, sin ella saber cómo; lo cual algunos espirituales llaman entender no entendiendo. Esto no lo hace el entendimiento activo... mas hácese en el entendimiento cuanto posible y pasivo, el cual... recibe inteligencia sustancial", independientemente de sí, agregamos nosotros.

Y de esta manera tal como anteriormente *va a oscuras*, ahora *camina* en secreto, nombre que repite con variantes semánticas: las que van de lo nominal a lo modal complementario: *secreto, en secreto*. Pero sea como sea se subraya o patentiza lo oculto del proceso anímico; oculto para quien no lo vive, pero visible y real para una única alma, aquella que va dentro de la *noche sola aislada* que expele cosas del mundo para cambiarlas por las de Dios. Se trata de un alma elegida (aprovechada) que al toque de la gracia intenta obsequiarnos su experiencia; alma contraria, claro, a la de la ignorancia (principiante) que la puede, naturalmente, tanto aprovechar como desperdiciar.

Los nombres *noche* y *secreto* siguen almacenando un contingente ambiental cada vez más denso, como si el poeta no quisiera mover un ápice de allí la situación; como si, esclavo de ella, tampoco pudiera salir del recinto que perpetró. Se trata también de saber que en el *silencio y quietud de la noche*, Dios enseña su sabiduría "sin ruido de palabras", ... "ni formas y fantasmas y aprensiones de las cosas", todas provenientes de la imaginación y de la fantasía, provocadoras de altos riegos.

Pero nadie ve al alma; bien porque está abrigada por la oscuridad; bien porque nadie la ha seguido: bien porque todo es secreto y no se es capaz de entender lo que ocurre en este caminar que la obliga a no observar el proceso porque no mira *cosa*, pues el nombre denota todo aquello que puede ser objeto del pensamiento. En todo caso la acción lo mismo es bélica y erótica, elementos que se combinan inesperadamente pues parten de ser enemigos para después ser sinónimos o convertirse en una intrincada red recargada ya por el lado de la lucha, ya por el de la entrega.

Este *no mirar* es pues dual: activo y pasivo: reiteremos que no mirar y no ser mirada completan el aislamiento. Va por ello sin compañía; sin más luz y guía que las del propio corazón ya que en él arde una luz, que es la flama interior,

o sea el amor, vía que se integra a la *Unión*, encuentro con el Santo Grial y última escala mística. La primera, la *purgación* (la que es no melancolía) arrastra el proceso entero de la *noche*, nos lleva hasta la *humanación* (que de hecho es un éxtasis) y nos entrega a la vía *Amativa*, cuya misión es equilibrar, si cabe, a las dos almas: la humana y la divina. El ascensional viaje se cierra, ya lo sabemos, en la *Unión*, fase la más definitiva y al mismo tiempo la más complicada del proceso.

El amor es “por semejanza o participación” o sea por la necesidad del alma, ya de parecerse a Dios, ya de estar en sus cosas, puntos en los que —con las distancias consabidas— uno y la otra son equivalentes, mas no idénticos pues la desproporción es abismal. El problema *se acusa* como ambivalente y fundamental, como veremos unos renglones adelante.

Aquesta me guiaba  
más cierto que la luz del mediodía,  
a donde me esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía.

Se parte del aparente contrasentido de la luz como guía pues que todo es y está en tinieblas, en la noche. Aparente porque es la luz del corazón, veladora que guía el alma de manera más certera que la propia luminosidad del sol, a mediodía, ya que “en el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más, según hace la llama del fuego natural”.

Pero se trata, ya lo dijimos, de un encuentro, en principio de dos: amada y amado; pues allá, en algún punto imprecisable e impreciso del espacio, está *quien* la espera. Este relativo, apuntado como sujeto, es inaprehensible como lo será el sustantivo *cuidado*, el complemento de modo *ciencias muy sabrosa* u otros semejantes, de gran ambigüedad semántica. Nadie —fuera del alma— sabe su identidad; ella sí, y lo afirma.

El *yo bien me sabía* es contundente y denota la seguridad del encuentro, que lo es consigo misma pues el ego no desaparece sino que se acentúa: *Yo; yo sé. Yo bien me sabía*. Pues es, de todas las del poema, la que afirma el ser, su individualidad, no obstante el magnífico encuentro que el que el alma es la lucecilla y Dios el sol. Por eso la estrofa, de gótica se convierte en renacentista aunque en este contexto los términos culturales tiendan a violentar el poema. La estrofa termina subrayando lo impreciso del lugar a tiempo de enunciar el aislamiento en que el encuentro se efectúa; punto en el que es evidente que “todas las demás cosas no la satisfacen, mas antes... la hacen crecer la hambre y apetito de verle a él como es...”. *Hambre y apetito*, en éste y otros contextos de la prosa, delatan ciertas acciones, las de un paraíso de insaciabilidad, interminable, lo cual vuelve al sitio mutante y prodigiosamente erótico. Pero dicho sea —y no de paso— la claridad de la sintaxis no exceptúa lo misterioso y evanescente del poema de la misma manera que, lo que tiene detrás, jamás es ocultado por el cristal.

¡Oh noche que guiaste,  
 oh noche amable más que el alborada:  
 oh noche que juntaste  
 Amado con Amada,  
 Amada en el Amado transformada!

Los vocativos, tres veces reiterados, hablan de la fascinación del alma por la noche en sí, que es el sitio acogedor por excelencia. Es un acto de reverencia, por decirlo así, en el cual se entrega a su benefactora considerando, al mismo tiempo, su cobijo. Además, repito, es una guía externa ya que interna es la del viajero, o sea la luz emanada del corazón. La noche es amable porque es amor o lo que inspira amor, palabra suprema en el contexto de la estrofa. He aquí el salto que el alma ha dado de la *Gracia* el *Abajo*— a la *Gloria* —el *Arriba*—, un Empíreo Trinitario en el que es sólo con la *persona* de Cristo con quien, al parecer, se une el alma pues si el Padre no actúa y es, como quien dice, mudo. Será el hijo el que habla; el que dice y concede: el que se comunica.

*Amable* dice —*mas que el alborada*, lo que implica ser más suave que la música —o en su caso que la composición poética— para saludar al alba, o sea el momento del comienzo de la vida cuando se es tierno, cuando no se cobra aún plenitud. Pero se aclara, con el tercer vocativo, que la fascinación es porque precisamente ella, la noche, juntó al amado con la amada. Se trata de una cópula espiritual, pero cópula al fin, en la que el santo consigue uno de los dísticos más atinados que la poesía haya contemplado jamás. Pero ahora se enuncia el problema antes esbozado: el de la mutación de alguien por alguien: la del alma humana por Dios. Y es esta transformación la que alela al alma, amante inflamada, amante ansiosa, amante disfrazada, secreta amante de Jesús.

En mi pecho florido  
 que entero para él sólo se guardaba,  
 allí quedó dormido,  
 y yo le regalaba,  
 y el ventalle de cedros aire daba.

El hecho de dar flores un pecho es una metáfora singular, que quizás valga por hermosura y reatividad. Por eso, florecer es prosperar; “dar obras en una época o un lugar determinado”. Éstas —las obras— son todas las relativas al alma y se resumen en el amar a Dios. El acto, apasionadamente profundo, lo es porque el pecho —metonimia del alma— *se guarda*, es decir, está reservado sólo para la divinidad; pero el reflexivo —guardarse— implica exclusividad. El *pecho* únicamente le pertenece al Ser Supremo, por lo que es destinado a ser una especie de almohada —de floreciente almohada— donde el amado se queda dormido, lo que implica paz y confianza; tranquilidad y descanso a un tiempo. No puede ser de otra manera ya que en otro momento (en el *canto*) el poeta dice:

Y pacerá el amado entre las flores

refiriéndose a Jesucristo, el “Hijo de Dios... que se deleita en el alma, en estos deleites de ella, y se sustenta en ella...”. Es de notar que no dice que pacerá las flores, sino entre las flores.

En estos comentarios al *Canto* también agrega que “Las flores son virtudes del alma” por lo que Dios duerme en ellas, en completa confianza y paz. He aquí la deducción —simplísima en la fe, ardua para el intelecto— a la que se llega, en tanto el alma le *regala*, es decir, complace al amado dándole abundancia de objetos, si así puede llamársele a los que son espirituales.

Y es ahora cuando por medio de la voz *ventalle* (en este caso un abanico) aparece la naturaleza, una que, en San Juan, será escenario tanto de imágenes no analógicas (como ya vimos), como de voces interiores. Ambos amantes, al estar en un bosque, reciben el suave viento de los cedros. No puedo pasar por alto que el santo, a este respecto, distingue dos clases de vientos: el austro (“al que vulgarmente se llama ábrego”) y el cierzo. El primero es “apacible, causa lluvias y hace germinar las hierbas y las plantas, y abrir las flores, y derramar su olor; tiene los efectos contrarios a cierzo”. El austro es el que “embiste el alma” (—vaya manera de decir—), en el abierto espacio de la lid. Es, por ello, el aire que recibe la pareja ensimismada, ajena a todo lo demás.

El aire de la almena,  
cuando yo sus cabellos esparcía,  
con su mano serena  
en mi cuello hería,  
y todos mis sentidos suspendía.

Si el aire llega precisamente de la almena (o sea de los prismas que rematan la parte superior de las murallas) coadyuva al hecho de que el alma esparza los cabellos del amado, que es Dios. ¿De dónde salió este edificio? ¿Estaba allí antes? Misteriosamente alguien lo coloca y, acaso cerca de la almena al mismo tiempo los cabellos se desparraman, se dispersan, se diseminan. La acción queda cubierta por el reiterado yo del narrador, elocución que presta, a estas estrofas, una connotación fundamental que las liga con el yo de la lira anterior.

Por su parte el santo —que no sabe de figuras o de formas, como no sean las literarias— aquí sin embargo habla de cabellos, lo cual implica la suerte de caricias que, sobre la cabeza, le regala al amado, admitiendo, aunque retóricamente, lo físico de la divinidad. Además, según es su costumbre (al darles el espaldarazo a la divina) nos dice que son “afectos y pensamientos del alma... los cuales, ordenados en lo que Dios ordena, que es en el mismo Dios, son más blancos que la nieve”.

Se siguen tres versos, oscuros tanto por el posesivo *su* (anfibológico en castellano: ¿su de quién?) como porque si los relacionamos con el sentido de los versos no puede sino referirse al aire. Es por ello que el viento —que llega de las almenas de un invisible edificio— *hiere* el cuello del alma *suspendiendo* al propio tiempo todos sus *sentidos*.

Pero ¿qué ocurre? ¿qué viento es éste que hiere? No se trata sino del mismo austro, benéfico porque ayuda al *adamar* de la pareja; contrario a la belicosidad misma del amor, *zefiral*. Pero la voz implica otra: cuello infliere cuerpo; cuerpo del alma, si es posible decirlo.

¿Por qué el cuello? Porque “denota la fortaleza pues mediante ella se ‘hace la unión’”. Acaso también por ser la parte que une al tronco con la cabeza, o sea, en términos *astrales*, el puente entre lo alto y lo bajo; entre Dios y el alma misma. Allí, *subrayamos*, el aire hiere, que equivale a mortificar, a dañar una parte del cuerpo anímico que se relaciona con las ansias nombradas al inicio.

Y así, ya dañada, suspende sus *sentidos*, los embelesa, o, si se quiere, los enajena. Se trata de una especie de asombro que precede al participio *olvidada* por lo que, ya sin memoria, con los sentidos paralizados —si así puede decirse—, resulta incapaz de percibir el exterior, sea lo que fuere. Es obvio que estos sentidos (dejados atrás gustos y apetitos del cuerpo) son espirituales y además se hallan en pleno éxtasis divino, tal como lo indica la estrofa.

Quedéme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el amado,  
cesó todo, y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Las acentuaciones enclíticas de los verbos (quedéme, olvidéme, dejéme) se podrían tomar como una especie de rimado interior que, al acumularse, configura el ambiente mismo del éxtasis, de la ensoñación, o para decirlo en los términos del santo, del acariciarse con el “divino aire” de la participación.

Retomemos la primera estrofa: el alma ha salido de sí misma para viajar y tener un encuentro con alguien a quien sólo ella conoce, en un paraje desierto. Pero una vez llegada a la meta (consecución y transfiguración en el amado), se queda allí, fija, reiteradamente *olvidada* de todo lo demás. De nuevo la voz poética configura lo espiritual y le da un rostro que *reclina*. Esta forma de estar implica suavidad, comodidad, agrado, plenitud. Lo es por estar *sobre el amado*, territorio pleno de delicias. Por ello mismo *cesa todo*, sin que se precise de qué *todo* se trate, aunque de sobra sepamos que es y se debe a la unión de los cónyuges; unión, naturalmente, de amor y por amor. Los resultados de tal acto nos son entregados por uno de los más asombrosos versos habidos en castellano o fuera de él: *dejéme*, dice el alma, pero lo subraya con un gerundio pleonásticamente elongado, pues *dejando* abre la acción al infinito. Es claro que el alma ha ido “dejando querer” para vaciarse y llenarse de la pulsación supraterrrenal.

Y es ahora cuando en la sintaxis se enclava el nombre *cuidado* de connotaciones ambiguas, especialmente raras: la amada deja su *cuidado* no por allí, sin ton ni son, sino precisamente *entre las azucenas olvidado*. Dicho en otras pala-

bras ella deja su interés, su atención, su temor a que las cosas fueran de otro modo; deja su *cuidado* que es dejarse a sí misma: entregarse del todo al amor. *Cuidado*, para decirlo brevemente, es un sustantivo de amplio espectro; cada quien le puede dar un sentido propio a esta palabra. Pero, ¿por qué *entre las azucenas*? Acaso por la pureza del color de la flor; acaso por lo imponderable del momento; acaso por la quietud final, y sólo final, que enmarca al poema, inmejorablemente diseñado por lo blanco, resplandor áureo que mana de la estrofa al finalizar el canto.



Ahora, temerariamente, intentemos resolver un asunto fundamental: de qué modo se transforma un ser en otro (*amada en el amado transformada*) y de qué manera, asimismo, existe la integración del alma con Dios, todo bajo el diseño que, sobre la mística, nos dé San Juan.

En principio, y de atenernos a una de sus aclaraciones, nos dice que el proceso místico consiste en la instrucción que de lo *sobrenatural* al alma se le enseña, cosa muy fácil para él de decir y sólo de decir. Pero, ¿qué es lo sobrenatural? Una especie de territorio celestial de donde provienen “noticias”, que en San Juan se valen del arte, es decir, de la poesía, en todo poeta alimentada por lo sentidos pero que el santo, en su caso, justificará. Pues precisamente de los sentidos se habrá de desprender, a pesar de que la poesía se yerga de las propias estructuras humanas. El, claro, las trasciende aunque la poesía nos entregue un *gozo*, “vano y sin provecho” si no se trasmuta en otro “útil y provechoso y perfecto” en tanto está dirigido a Dios. Así se levanta “a Él el gozo del alma” que es lo que, al escribir, logra San Juan. De otro modo contrariaría a San Pablo, para quien “La letra mata y el espíritu da vida”.

¿Cómo resolver, entonces, tal problema? Estando y no de acuerdo, al propio tiempo. Pues si por un lado el místico accede y dice “Y así, no se ha de mirar en ello nuestro sentido y lengua, sabiendo que es otra la de Dios”, por el otro es inevitable que lo hace, es decir, escribe poesía con escritura humana pero con la enseñanza de lo sobrenatural de por medio.

Como se trata de la poesía de un iniciado, el poeta primero ha tenido que subir, al cielo, *in corpus*, aún en vida, *vivo como in corpus* lo hizo San Pablo después de su decapitación. Pero también, y a diferencia de éste, quien afirma que “El que se une a Dios con el espíritu se hace con Él”; para San Juan, de las dos virtudes máximas alcanzadas en el proceso de esa educación a través de “noticias”, es tanto que engrandecen a Dios como que “se ensalza el alma en sí misma”.

El enunciado final es sorprendente, pues al tiempo de amar el alma, que no deja de pensar en sí misma, se ensalza. Y entonces ¿se une o se confunde con la divinidad? En nuestras sospechas vienen a apoyarnos tanto los diversos YOS de su poesía como este ensalzamiento de sí misma que, obviamente, la separa de

Dios. Dicho de otro modo, penetra en el recinto sagrado por un amor que, ya lo vimos, es problema de semejanza y participación, no de pérdida de identidad, tal como lo expresaría una lectura cristiana tradicional.

Así, convertida el alma en Dios (*Amada en el Amado transformada*), es Él, de este modo también no es Él sino está en Él.

Pero como la sentencia del héroe (“no podemos errar”) incluye al santo, de aquí conjeturamos que lo *Alto* se une con lo *Bajo* por medio de un espacio astral —acaso la *Magia simpática* de Marsilio Ficino— el Más Allá según opiniones distintas, punto desde el cual San Juan no yerra al comunicarnos su poesía.

# Poesía, mística y filosofía en San Juan de la Cruz

Mauricio Beuchot

**A** continuación intentaré exponer algunas presencias de la filosofía medieval en la poesía de San Juan de la Cruz. En dicha poesía se conjuntan los contenidos místicos y filosóficos. Místicos, por su gran experiencia y vivencia espiritual religiosa, y filosóficos, por la excelente formación que recibió en la Universidad de Salamanca sobre filosofía y teología escolásticas.<sup>1</sup> En efecto, en esa universidad, San Juan estudió sùmulas o compendios de lógica, dialéctica o lógica magna, física, ética y teología.<sup>2</sup> Esa huella filosófica se deja ver en los escritos en prosa, en los que explica con detalle psicológico, filosófico y teológico las experiencias que manifiesta en sus poemas.

En su formación filosófica y teológica se conjuntaban, además, varias influencias. Una de ellas, indiscutible en los que hacían estudios escolásticos, era la de Santo Tomás de Aquino.<sup>3</sup> Se sabe que el texto que explicaban sus profesores de sùmulas de lógica era la obra de Domingo de Soto<sup>4</sup> que, si bien había tenido rasgos nominalistas en su primera edición de 1529, a partir de la segunda edición, de 1539, cuando ya era dominico, tenía una inspiración completamente tomista; esta edición fue la que conoció San Juan. En filosofía natural tuvo entre sus maestros a Enrique Hernández, quien había escrito un libro intitulado *De rerum naturalium primordiis*, Salmanticae: Ioannes Iuntae, 1543, de fuerte tomismo.<sup>5</sup> En 1566-1567, cuando le tocó a San Juan, Hernández ya estaba jubilado y lo sustituyó Miguel Francés, aunque es de suponer que su texto fuera utilizado. San Juan no terminó la teología, sólo estudió de 1567 a 1568, pero es altamente probable que asistiera a las cátedras de prima, de vísperas y de Santo Tomás. En la de prima habría tenido como profesor al dominico fray Mancio del Corpus Christi, que leía

<sup>1</sup> Acerca de los estudios de San Juan de la Cruz, así como otros aspectos de su biografía, ver F. Ruiz Salvador, *Introducción a San Juan de la Cruz. El hombre, los escritos, el sistema*. Madrid: BAC, 1968.

<sup>2</sup> Ver L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares, *La formación universitaria de Juan de la Cruz*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992, quien da numerosos detalles sobre este punto.

<sup>3</sup> Ver J. González Arintero, "Influencia de Santo Tomás en la mística de San Juan de la Cruz y Santa Teresa", en el mismo, *La verdadera mística tradicional*, Salamanca: Ed. Fides, 1925, pp. 84 ss.

<sup>4</sup> Ver L.E. Rodríguez-San Pedro Bezares, *op. cit.*, pp. 30 y 33.

<sup>5</sup> Ver *ibid.*, p. 60.

la *Suma* de Sto. Tomás, y en la de visperas al agustino fray Juan de Guevara, que también leía al Aquinate, y en la de Santo Tomás a Diego Rodríguez, quien leía por el texto del santo patrono de la cátedra.<sup>6</sup> Por lo cual, es evidente que recibió una buena formación tomista. Por otro lado, una influencia distinta que se ha comprobado bien en San Juan (al igual que en Santa Teresa y en otros, como el franciscano Fray Juan de los Ángeles) es la que recibió de los místicos alemanes del Rhin, los místicos de la escuela renana, tales como Eckhart, Tauler, Suso y el flamenco Rusbroeck. Se ha visto sobre todo la influencia de Eckhart en los místicos españoles del Siglo de Oro.<sup>7</sup> Trataremos de extraer algunos elementos de Santo Tomás y de Eckhart que están presentes en la poesía mística de San Juan de la Cruz.

El poema de San Juan que nos servirá para rastrear estas influencias de Santo Tomás de Aquino y de Johannes Eckhart es aquel que se intitula "Toda ciencia trascendiendo". Dice así:

Entréme donde no supe  
y quedéme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba  
pero cuando allí me vi,  
sin saber dónde me estaba,  
grandes cosas entendí:  
no diré lo que sentí,  
que me quedé no sabiendo  
toda ciencia trascendiendo.

De paz y de piedad  
era la ciencia perfecta,  
en profunda soledad,  
entendida vía recta;  
era cosa tan secreta  
que me quedé balbuciendo  
toda ciencia trascendiendo.

.....  
El que allí llega de vero  
de sí mismo desfallece:  
cuanto sabía primero  
mucho bajo le parece;  
y su ciencia tanto crece  
que se queda no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo.

<sup>6</sup> Ver *ibid.*, pp. 105-106.

<sup>7</sup> Ver J. Orcibal, *Saint Jean de la Croix et les mystiques rhéno-flamands*. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.

.....

Este saber no sabiendo  
es de tan alto poder  
que los sabios arguyendo  
jamás le pueden vencer;  
que no llega su saber  
a no entender entendiendo  
toda ciencia trascendiendo.

Y es de tan alta excelencia  
aqueste sumo saber  
que no hay facultad ni ciencia  
que le puedan emprender;  
quien se supiere vencer  
con un no saber sabiendo  
irá siempre trascendiendo.

Y si lo queréis oír,  
consiste esta suma ciencia  
en un subido sentir  
de la divinal Esencia;  
es obra de su clemencia  
hacer quedar no entendiendo,  
toda ciencia trascendiendo.<sup>8</sup>

El contenido de este poema tiene cierto gusto a teología negativa, a esa "Nube de desconocimiento" que se atribuye a Juliana de Norwick y al no saber qué decían tener de Dios los padres y monjes orientales o griegos. Pero San Juan de la Cruz no se abstiene de hablar de Dios; si bien sabe que Él es Trascendente y que su conocimiento rebasa cualquier ciencia, más aún, que es un entender no entendiendo, con todo, habla de Dios; usa sobre todo la poesía, pero también la prosa, para expresar su experiencia interior de la Trascendencia. No la guarda sólo en su intimidad, sino que intenta comunicarla al exterior, a los demás hombres, que solamente podrán captar de manera muy relativa su mensaje.

Pero se da a la tarea de cincelar sus expresiones para grabar y transmitir con ellas su vivencia. Se coloca en un punto intermedio entre la aspiración de hablar claramente de Dios y la renuncia a pronunciarlo en nuestro lenguaje; San Juan considera que se puede decir algo, muy remoto y alejado, pero algo al fin, con toda su impropiedad e inadecuación, pero siempre algo.

Así, podríamos decir que la relación que guarda la poesía de San Juan de la Cruz no sólo con la teología mística, sino también con la filosofía, es que aspira a un conocimiento que combina lo superracional y misterioso con un aspecto de

<sup>8</sup> S. Juan de la Cruz, "Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación", en el mismo, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid: BAC, 1955 (3a. ed.), pp. 1311-1312.

la razón misma, del intelecto humano. Parece difícil reconciliar el San Juan de la Cruz escolástico con el San Juan de la Cruz místico y poeta. En efecto, el escolástico es una especie de racionalista, que se nos aparece como un obseso que quiere meter los misterios de la fe en silogismos, mientras que el poeta y el místico respetan el misterio, se inclinan ante él, lo reverencian por trascendente y lo aman porque es la plena felicidad del corazón. Basta leer los poemas en los que lucha por expresar su experiencia religiosa, para comprobar que San Juan de la Cruz fue un gran místico y un magnífico poeta. Menos es que fue también un competente escolástico, en el pleno sentido de la palabra, no en el peyorativo —como discípulo esclavizado y castrado de un escolarca, por ejemplo de Santo Tomás—, sino como un discípulo inteligente y creativo.

32

Una de las cosas que busca el místico es, sin duda, el conocimiento de Dios. Y en él recoge y sintetiza todo el conocimiento que ha adquirido de las creaturas, en ese conocimiento ya no adquirido, sino infuso, esto es, conocimiento de Dios infundido por Él mismo. Pero este contacto con Dios no significa un ontologismo como el de Malebranche, según el cual se conocen las cosas en Dios, sino algo que conjuga el conocimiento negativo de los platónicos y neoplatónicos con el conocimiento analógico de los aristotélicos. En los escolásticos se dio siempre la conjunción de las teorías de San Agustín, de corte platónico, y las de Santo Tomás, en la línea peripatética. Si solamente se sostenía el conocimiento negativo, la teología negativa o *anafatiké*, era bien poco, si no es que nada en realidad, lo que se podía conocer de Dios. Como decía San Juan Damasceno, uno de los campeones de esta teología negativa: “Conviene que cada una de las cosas que se dicen de Dios no signifique lo que es según su substancia, sino que muestren lo que no es, o cierta relación, o algo de las cosas que se siguen de su naturaleza u operación”.<sup>9</sup> Si de las cosas puede decirse que son, de Dios tendríamos que decir que no es, tan alejado lo veía de los seres creados. Era la teología que resaltaba la otredad intangible de Dios, su misterio numinoso y alejado. Este respeto por la trascendencia de Dios, por su carácter de Santo y de totalmente otro, les hacía llegar (a estos teólogos negativos) a decir fórmulas arriesgadas y peligrosas de caer en una suerte de agnosticismo con respecto a Dios, rayando en el ateísmo. Agnosticismo en el que sólo podríamos saber que Dios existe, pero nada podríamos conocer de lo que es, de su esencia, porque algunos (como el filósofo musulmán Avicena) llegaban a decir que Dios no tiene esencia, sólo existencia.

Fórmulas de esta manera peligrosas externó el maestro Eckhart, quien dio en decir que Dios era, y las creaturas no; que ellas no eran, pues por comparación con el Absoluto venían a quedar en nada, eran un *purum nihil*. Sin embargo, supo conjuntar esta vertiente de teología negativa, que le venía de su honda vena neoplatónica, recibida a través de San Alberto Magno, quien fuera además el maestro de Santo Tomás de Aquino, pero también el de Teodorico de Friburgo y de Ulrico de Estrasburgo, a quien probablemente conoció Eckhart.<sup>10</sup> Nos importa aquí Eckhart porque, como hemos dicho, esta corriente mística del Rhin, alemana,

<sup>9</sup> S. J. Damasceno, *De fide orthodoxa*. I, I, c. 9; M.G. 94, col. 833.

<sup>10</sup> Ver M. Beuchot, *Vida y doctrina del Maestro Eckhart*. México: Cuadernos Dominicanos, ensayos, 6, 1982.

influyó mucho en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús. Eckhart, que fue el escolarca de la mística renana, perteneció a la escuela albertiniana de Colonia (lugar en el que antes Santo Tomás de Aquino había sido, él también, alumno de San Alberto Magno).<sup>11</sup> Y Eckhart pudo haber conocido, en ese círculo, la doctrina del Aquinate sobre el conocimiento de Dios por analogía.

De acuerdo con esta doctrina, el conocimiento de Dios es analógico, y la analogía se coloca entre la equivocidad y la univocidad. La equivocidad en el lenguaje y en el conocimiento de Dios implicaría que las cosas creadas no nos sirven para conocer a Dios, que nada de lo que digamos de ellas vale para Dios, por ejemplo, el adjetivo “bueno”, que decimos de alguien, no tendría ninguna aplicación a Dios, no conoceríamos su bondad así. Ella estaría infinitamente alejada de nuestro alcance. Pero eso también implicaría que nada podemos conocer de Dios y que tampoco podemos hablar de Él. Esta teología completamente negativa desembocaría a la postre en el agnosticismo o escepticismo respecto a Dios. Por su parte, el univocismo significa que lo que se diga de las creaturas vale exactamente igual para Dios, se aplica de modo igual a Él; por tanto, al conocer las creaturas conoceríamos a Dios, al estudiar sus propiedades aprenderíamos las que Dios tiene; al usar un predicado respecto de ellas, también lo podemos usar respecto de Dios, sin distinción alguna. Esto suena muy atractivo y halagüeño, pero tiene el peligro contrario a la equivocidad, a saber, nos hace caer en el panteísmo o en algo semejante. El conocimiento de las creaturas no se distingue del de Dios.

Según hemos visto, San Juan de la Cruz, al hablar de Dios en su poesía, no incurre ni en el equivocismo de una teología negativa casi agnóstica ni en el univocismo cercano al panteísmo. Sigue a Santo Tomás, quien trató de evitar tanto la equivocidad como la univocidad en el conocimiento y el lenguaje sobre Dios. Se sitúa en la analogía o analogicidad, que es casi intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Y decimos “casi intermedia” porque no es exactamente el medio geométrico entre las otras. En efecto, en la analogía hay algo semejante y algo diverso, pero predomina la diversidad. Está inexorablemente más cerca de la equivocidad que de la univocidad, encierra de forma inevitable cierta ambigüedad y cierta inadecuación. Según algún respecto ve dos cosas como semejantes, pero de suyo o más propiamente como diversas. Así, las creaturas nos ayudan a conocer a Dios, son camino hacia Él, pues sus atributos, al menos algunos de ellos, los más perfectos, puros y espirituales, se aplican a Dios, sólo que se dicen de Él de manera puramente semejante; no obstante esa semejanza, se le aplican siempre de manera preponderantemente diversa. Predomina la diversidad, así no hay peligro de confundir al Creador con la creatura.

De esta manera, Santo Tomás —y en ello influirá sobre San Juan de la Cruz—, respetando las cautelas que imponían respecto de Dios los teólogos negativos, que subrayaban la trascendencia de Dios, lo relaciona en algún sentido con la inmanencia, de modo que, al basarse en el conocimiento de las cosas se llegue al cono-

<sup>11</sup> Ver el mismo, *El espíritu y la obra de San Alberto Magno*. México: Cuadernos Dominicanos, ensayos, 3, 1978.

cimiento de Dios. Las cosas son lo único que tenemos en primera instancia y, aun ayudados por la gracia de Dios, se ha de comenzar por ellas ese ascenso hacia las cumbres de la trascendencia. Se comienza por las creaturas, pero ellas siempre dirán lo que asegura San Agustín, en sus *Confesiones*, que las creaturas todas le decían: “Más allá, sigue más allá de nosotras, y llegarás hasta Dios”.

San Juan de la Cruz se sitúa en esta perspectiva trazada por Santo Tomás y Eckhart. Al igual que San Agustín es remitido por las creaturas al Creador, y San Buenaventura ve en ellas los vestigios o huellas de la Trinidad, y Santo Tomás las considera vías para llegar al Trascendente, San Juan de la Cruz asciende por ese camino, pero llega a lo más hondo, a lo íntimo del alma el *intimior intimo meo*, que señalaba San Agustín, a la *sindéresis*, como la llamaba San Buenaventura, y a ese hondón del alma, o *scintilla animae* (chispa del alma), que tanto gustaba a Eckhart. En esa intimidad profunda de su hermosa alma, en ese rincón escondido y grandioso, fue donde San Juan de la Cruz pudo exclamar:

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre  
aunque es de noche!  
Aquella eterna fonte está escondida,  
¡qué bien sé yo do tiene su manida,  
aunque es de noche!  
En esta noche oscura desta vida  
qué bien sé yo la fonte,  
aunque es de noche.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> S. J. de la Cruz, *op. cit.*, p. 1316.

# Poesía y misticismo en San Juan de la Cruz

*Eugenia Revueltas*

En una noche oscura  
con ansias, en amores inflamada  
¡Oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada  
estando ya mi casa sosegada:

a oscuras y segura  
por la secreta escala, disfrazada  
¡Oh dichosa ventura!  
a oscuras y en celada,  
estando ya mi casa sosegada;

en la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía,  
si no la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba  
mas cierto que la luz del mediodía,  
a donde me esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que me guiaste!  
¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con Amada!  
[amada en el amado] transformada.

En mi pecho florido,  
que entero para él sólo guardaba,

allí quedó dormido,  
y yo le regalaba  
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena  
cuando [yo] sus cabellos esparcía  
en su mano serena  
en mi cuello huía  
y todos mis sentidos suspendía.

Quédeme y olvideme  
el rostro recliné sobre [el amado]  
cesó todo y déjeme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

36

La voz poética de San Juan de la Cruz llega a nosotros con todo su poder de seducción, articulada en un discurso amoroso que nos deslumbra, pues no ha perdido nada de su capacidad para establecer vínculos de comunicación, que nos permite, si no a acceder por completo a la experiencia amorosa que el poeta vive, sí a vislumbrar de manera que atisbemos, casi empavorecidos al oscuro prodigio de su experiencia mística, a la expresión de su desmesurado amor por Dios.

En esta época de utopías del placer y del consumo, las apasionadas voces del santo resuenan en nuestro espíritu despertando dormidos ecos; son como saetas que hienden el aire para clavarse en la dura coraza de nuestra indiferencia, de nuestra soberbia, egoísmo o escepticismo y, desarmándonos, nos permiten penetrar, deslumbrados, sorprendidos y atónitos a la concreción poética de una experiencia mística, que siendo inefable, sólo puede ser comunicada a través de los recursos poéticos de imágenes, metáforas, símiles y símbolos.

Leer los poemas de San Juan de la Cruz es como entrar o más bien aventurarnos en un oscuro prodigio que nos conmueve y seduce, seamos o no religiosos. El santo-poeta nos comunica, describe y canta sus raptos de amor a lo divino, que suficientes en sí mismos, nos envuelven en una enrarecida atmósfera amorosa en la que, las exquisitas formas renacentistas heredadas de Garcilaso, se vuelven el instrumento maravillosamente tañido por San Juan para acercarnos a su experiencia mística.

Es de tal manera sublime la poesía de San Juan de la Cruz, que don Marcelino Meléndez y Pelayo dice en *La poesía mística en España*:

“Aún hay una poesía más angelical, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana, y tan elegante y exquisita en la Forma, y tan plástica y figurativa como los más sazonados frutos del Renacimiento. Son las *Canciones espirituales* de San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, confieso que me infunden religioso terror tocarlas. Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo”.

En la cita anterior, el filósofo español subraya el carácter excepcional de San Juan de la Cruz; pues si bien en su tiempo y como producto cultural de la contrarreforma, la literatura religiosa sea ascética, mística o simplemente de devoción, fue cultivada por un gran número de escritores, con lo cual se articula un cánón de literatura religiosa con sus figuras modélicas, sus constantes temáticas y sus canonizados recursos retóricos; todos estos trabajos constituyen una apreciable masa crítica, pero aquéllos que van más allá del cánón y que crean otras nuevas tradiciones, son por su calidad literaria las obras de excepción que finalmente van a adquirir un carácter dominante. Ahora bien, de los que rompen con las estructuras de los modelos tradicionales y que son algunos de ellos tan buenos escritores como fray Luis de León, fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús, fray Juan de los Ángeles, descuella por su belleza, profundidad y singularidad de su obra poética, San Juan de la Cruz, y es precisamente por esa acabada belleza, esa justa medida, ese recurrir a las formas bíblicas para renovarlas y hacer de ellas algo inaudito, pues eso es lo que hace San Juan, cuando da un nuevo sentido a la tradición bíblica. Él estructura un discurso amoroso en el que sus constantes, tales como la atopia del amado, la búsqueda, la desesperanza ante la ausencia del amante o la placentera paz del encuentro amoroso se van articulando en una escala, en la que la lengua del amor profano es el maravilloso instrumento del amor divino. Dios, es el más perfecto objeto del deseo del poeta, aquél que se busca por las cuevas, bosques, ríos, laderas, sean las imaginadas del interior espiritual o las plásticas del mundo externo, para finalmente encontrarlo y gozar de los tiernos y sosegados placeres que produce la unión con el amado.

Cesó todo y dejéme  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Admira que estos poemas hayan sido pensados y escritos en una época, tal vez la más amarga que haya vivido San Juan, el pequeño fraile carmelita, el querido *Senequita* de Santa Teresa. Fueron días de dolor, de injusticia y dura soledad aquéllos en los que San Juan es atormentado, humillado, azotado inmisericordemente por sus hermanos en Cristo, los carmelitas calzados. Encerrado en una celda que antes había sido un excusado, sin ventanas, pues sólo había una rendija a través de la cual un rayo de sol apenas si lograba atenuar la terrible oscuridad de la celda; comido por los piojos, sin ropilla qué cambiarse, convertido en un esqueleto por la dieta de pan y agua y a veces una sardina y sometido a terribles disciplinas, el poeta canta.

Cuenta su biógrafo canónico que “mientras los religiosos comen sentados a la mesa, fray Juan, de rodillas en el suelo y en medio del refectorio, come su ración de pan y agua. Terminada la cena el Superior increpa y reprende ásperamente al descalzo, que oye en silencio, mansamente los graves cargos injuriosos que se le hacen... los viernes, terminada la reprensión, fray Juan desnuda sus espaldas, y el prelado inicia la disciplina circular que continúan en rueda todos los frailes. Dura el recitado de un *Miserere*. Los golpes de las varillas deben ser recios, porque

los frailes lo hacen con rigor, las espaldas de fray Juan manan sangre, porque muchos años después conserváranse mal cerradas las cicatrices de estos latigazos recibidos en Toledo.”

38

Estas citas sirven, por un lado, para ejemplificar lo absurdo y cruel de una Iglesia que olvidada de la moral cristiana y de la caridad, meollo del cristianismo, actúa más guiada por el afán del poder secular que por el espíritu cristiano; por otra parte, nos sirven para ver cómo esta experiencia negativa se sublima en una experiencia poética, que por serlo resulta irrepetible. No es la de San Juan una creación de tipo especular, por el contrario aunque la soledad, oscuridad, dolor y desesperanza subyacen en el poema, estos sentimientos son metamorfoseados por la poesía, que hace que esta experiencia, gracias a un maravilloso raptó, se transforme en un canto de amor y de libertad y así, el alma enfebrecida de amor y al mismo tiempo sosegada, salga en esa oscura noche de la injusticia a la noche de la unión con Dios, es noche, entonces, que es “noche más amable que la alborada”.

Encerrado en la terrible y real oscuridad de una celda, que es para él oscura noche del pesar, esta experiencia objetiva sirve al santo como el disparadero o punto de partida para encontrar una “dichosa ventura”, pues, en última instancia ese dolor, esa oscuridad, propiciarán el encuentro con el amado y olvidada de sí, su alma reposará ya sin penas, sin cuidados, confiadamente, en el amado. Momento en el cual la amada se transforma en el amado.

Hay en el poema una serie de diapasones abiertos o cerrados, que van signando al texto, de modo que en las dos primeras estrofas se canta la exaltación que el alma sufre al salir al encuentro del amado; la frase “oh dichosa ventura” de carácter interjectivo abre el diapasón del verso, y da a toda la estrofa un tono de exaltación gozosa, que en el nivel de la significación se atempera por el hincapié que hace la amada de paz y sosiego, pues nos dice, que sale *sólo* estando su *casa sosegada* verso en el que, la frase *casa sosegada* nos remite a un mundo de connotaciones de estabilidad, paz, silencio, descanso, pues, como dice Jorge Guillén en *Lenguaje y poesía*, es “una ventura con aventura, con arrojo pero sin desorden... la salida nocturna se apoya en ese sosiego seguro, que se abre hacia el amor sin más luz que la luz del corazón”. Este hacer hincapié en la intuición o en el *corazón*, como la más propicia o la única fórmula para acceder a este complejo conocimiento del amor de Dios, se explicita en una carta que San Juan de la Cruz escribe en 1589 a la monja María de Jesús, hija de confesión del fraile “dichoso escondrijo del corazón que tiene tanto valor que lo sujeta todo, luz tan iluminadora la de esta noche oscura que la hace más amable que la alborada”.

San Juan al subrayar la paradoja, nunca la única en su sistema poético, entre oscuridad y luz, una noche que ilumina más que la luz naciente; una música callada, que es más música que cualquier otra; un silencio sonoro que hace resonar más voces y sonidos que cualquier música, marcan la ruptura que se da entre el lenguaje de la vida cotidiana y el lenguaje poético que aspira a acceder al meollo mismo de las cosas, a su verdad última.

Expresión de exaltación amorosa es el feliz momento del encuentro con el amado. La canción v, cuyo carácter emocional está dado por una serie de oraciones interjectivas, posee una fuerza real de congenialidad y esto sólo se logra cuando

hay una articulación orgánica en la secuencia del discurso amoroso, de manera tal, que pierde el carácter retórico y epidérmico que en muchas ocasiones la poesía amorosa y la de devoción suelen tener. En el caso de la poesía de San Juan de la Cruz nada es retórico; tímbricamente, estos versos subrayan un ápice sonoro y emocional que luego, alcanzada la unión con el amado, van cerrando el diapasón en un *diminuendo* verdaderamente excepcional, que se cierra con los últimos versos de la canción:

Cesó todo y dejéme  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Palabras, ritmos, cadencias; significación y connotación, todo se articula en un universo perfecto del cual se gozan el santo, el poeta y el otro que somos nosotros todos, y que gracias a la poesía de San Juan de la Cruz intentamos alcanzar la otra orilla: la del poeta, la de Dios.

Puede ser sugerente notar como, a diferencia del discurso amoroso profano, en el que se presentan como sus funciones sustanciales el discurso del amante —el que ama, y el amado— el que se deja amar. En el discurso de San Juan de la Cruz, esta dualidad se rompe y hay una única función: el amado, puesto que el hombre, en este caso el poeta, ama a Dios, como Dios ama a su criatura. Hay en esta relación un maravilloso juego de gentilezas amorosas, amado y amada forman una sola manera de la experiencia amorosa y de allí ese verso que cierra la canción v:

Amada en el Amado transformada.

En el discurso amoroso místico, la parte negativa del discurso amoroso profano: el desencanto, la traición, el odio y la pérdida del amor no se dan, puesto que la amada —el alma del poeta— a veces puede perder la senda, extraviar el camino para ir al encuentro del amado mientras busca en todos los lugares y sufrir con ello, pero tales emociones dolorosas, no son por desamor del amado sino porque el alma ha perdido la senda:

¿A dónde te escondiste  
amado, y me dexaste con gemido?

Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido  
salí tras de tí clamando y eras ido.

El alma busca a su amado recorriendo senderos a veces difíciles, pero donde lo busca, siempre encuentra los rastros de su hermosura:

Mil gracias derramando  
pasó por estos setos con presura

y yéndolos mirando  
con sólo su figura  
vestidos los dexó de hermosura.

Estas canciones que forman parte del *Cántico espiritual* son muestra patente del poder liberador de la poesía cuyo motor fundamental, en el caso de San Juan, es el amor irrestricto, fascinado y fascinante a Dios.

No hay cárceles, no hay miserias, envidias, enojos, disciplinas terribles o hambre y soledad que no puedan ser trascendidos por la fuerza de ese amor que se expresa a través de símbolos, imágenes y metáforas que no han perdido a cuatro siglos de distancia su poder de reviviscencia y su belleza. Encerrado y sin luz, su alma escapa en alas de la palabra poética, a fin de ir al encuentro de su amado para decir plenamente y sin retórica:

Gocémonos amado,  
y vámonos a ver tu hermosura  
al monte u al collado  
do mana el agua pura;...

El uso del plural no es por accidente, en la experiencia mística del santo y poeta, el sentimiento amoroso es correspondido, participan ambos; no hay ejercicio vano del poder, el amado goza tanto de su criatura, como ella de él.

Dice William James, en su clásico libro *Las variedades de la experiencia religiosa*, que la inefabilidad es una de las constantes del discurso místico y que sólo por aproximación se puede comunicar esa experiencia. Siglos atrás y con la claridad que da la intuición, San Juan había dicho: "lo espiritual excede al sentido y con dificultad se dice algo de la sustancia si no es con entrañable espíritu y así comentando la estrofa 3 de *Llama*... "¡Oh lámparas de fuego!" dice: "Todo lo que se puede en esta canción decir, es menos de lo que hay, porque la transformación del alma en Dios es indecible".

Siendo indecible, el poeta encuentra tal vez el único camino: el de la poesía, a la cual la experiencia amorosa y la religiosa están tan ligadas; por ello llega a nosotros su voz de santo-poeta, sugerente, evocadora, más rica, cuanto menos contaminada de expresiones discursivas. Nos fascina el poeta, que a veces deja oír la voz del teólogo cuando nos dice:

Entréme donde no supe  
y quedéme no sabiendo  
toda ciencia trascendiendo

Pero la perfección llega cuando el poeta canta, uniendo iluminación, percepción e intuición:

Vivo sin vivir en mí  
y de tal manera espero  
que muero porque no muero.

# La poesía mística de San Juan de la Cruz en la Historia Trágica de la Literatura

Alicia Correa

*Hace algunos años, diez quizás, di una conferencia sobre Santa Teresa de Jesús, en donde hacía una revisión de su poesía bajo la mirada de la historia trágica de la literatura. Quiero ahora hacer esta revisión con esos mismos ojos. Tal vez algún día, que espero no sea lejano, pueda hacer un estudio más profundo y sistemático de sus diferencias y semejanzas. Valgan estas líneas como un homenaje al gran amor que tengo al poeta San Juan.*

**L**a historia trágica de la literatura, según Walter Muschg, trata de iluminar las leyes vitales de la poesía, sobre una base de comparación histórica. Se aprehende la literatura bajo diferentes puntos de vista, tales como el sociológico, el histórico, el filosófico, el lingüístico, pero básicamente desde el sentimiento vital personal de los grandes poetas.

Cuando la verdad, la esencia del hombre, se expresa en forma artística, semánticamente refleja su fuerza humana; se descubren sus orígenes a través de su palabra y de su idea. Es entonces cuando se reconoce la literatura como fenómeno humano.

En este caso, la palabra **trágico** significa, justamente, **un profundo sentido humano**, crítico y a la vez analítico. La obra poética expresa una visión del mundo que nace de las profundidades de la vida vivida, y que interviene violentamente en ella. La historia de toda expresión poética refleja que ésta trasciende la esfera puramente estética, porque posee una intención "espiritual", "humana". El verdadero análisis de la poesía será aquél —dice Muschg— que aprehenda, a través de la estructura y de la pragmática, el universo semántico del juego poético.

Muschg expresa también que "la esencia de lo trágico sólo puede destilarse de la obra poética, pues lo trágico es una manera de pensar de los poetas". Una historia trágica establece la fundamentación de la esencia poética en lo trágico, que explica el destino que rige sobre la historia literaria y "la variada desdicha personal de los poetas".

Pero cuidado, lo trágico no es igual en todos los seres. Puede ser la pura desesperación, el aceptar heroico de una realidad caótica, la humildad ante el destino

destructor. Su forma puede ser demoníaca, heroica o religiosa. Pero también de ésta existen muchos matices.

Lo trágico de la poesía mística consiste no en la locura, en la miseria o la prisión, sino en lo que consiste toda tragedia amorosa: en no poseer al amado para siempre en esta vida; sólo es un éxtasis, un encuentro, una unión efímera, no una posesión definitiva ni una seguridad en un aquí y ahora eternos. Pero se dirá, estas desgracias no sólo caen sobre los místicos sino también sobre todos los seres humanos que amamos y nos enamoramos. En efecto, y esto es lo que nos toca de la literatura.

Junto a esta lucha interminable del místico por buscar y purificarse, prepararse y comprometerse, está lo efímero, lo fugaz, lo terreno y hasta lo humano que siempre domina.

La firmeza de los místicos españoles, y hablo esencialmente de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, su estar y no estar en la vida, su compromiso y su evasión de la realidad, su querer y no poder, tienen un trasfondo de historia humana. Como expresaba Nietzsche "cuanto más espíritu mayor dolor". Es ésta quizá la fatalidad del hombre del siglo de oro español. Y es ésta, por supuesto, la característica del trágico griego.

No se puede pensar en una plenitud o un optimismo en San Juan cuando nos está diciendo:

Vivo sin vivir en mí  
y de tal manera espero,  
que muero porque no muero.

En mí ya no vivo yo  
y sin Dios vivir no puedo;  
pues sin él y sin mí quedo.

Mil muertes se me hará,  
pues mi misma vida espero  
muriendo porque no muero.

Esta vida que yo vivo  
es privación de vivir;  
y así, es continuo morir  
hasta que viva contigo.  
Oye, mi Dios, lo que digo,  
que esta vida no la quiero;  
que muero porque no muero

Estando absente de ti,  
¿qué vida puedo tener,  
sino muerte padecer,  
la mayor que nunca vi?  
Lástima tengo de mí,

pues de suerte persevero,  
que muero porque no muero.

El pez que del agua sale  
aunque de alivio no caresce,  
que en la muerte que padesce,  
al fin la muerte le valo.  
¿Qué muerte habrá que se iguale  
a mi vivir lastimero,  
pues si más vivo más muero?

Cuando me pienso aliviar  
de verte en el Sacramento,  
Háceme más sentimiento  
el no poderte gozar;  
todo es para más penar,  
por no verte como quiero  
y muero porque no muero.

Y si me gozo, Señor,  
con esperanza de verte,  
en ver que puedo perderte  
se me dobla mi dolor;  
viviendo en tanto pavor  
y esperando como espero,  
muérome porque no muero.

Sácame de aquesta muerte,  
mi Dios, y dáme la vida;  
no me tengas impedida  
en este lazo tan fuerte;  
mira que peno por verte,  
y mi mal es tan entero,  
que muero porque no muero.

Lloraré mi muerte ya  
y lamentaré mi vida  
en tanto que detenida  
por mis pecados está.  
¡Oh mi Dios!, ¿cuándo será  
cuando yo diga de vero:  
vivo ya porque no muero?

La poesía mística, a pesar del éxtasis y de la unión, de la grandeza y perfección de lo amado, no es una expresión del todo optimista porque conlleva una fatali-

dad que es justamente lo humano, lo terrenal. Los poetas místicos contemplan con dolor su propia situación y el papel que desempeñan en el mundo. Cuando deberían estar con el amado, sólo están en las reflexiones de la ausencia y la poquedad.

Casi todos los trágicos citados por Muschg en su *Historia trágica de la literatura*, aprehenden el mundo por medio del dolor; esto es porque en él —en el mundo— existe la muerte y esta preocupación, que es más espiritual que física, inquieta, pues es el enigma de la existencia. Sin embargo, para el místico este enigma no existe, ya que está resuelto. El poeta místico es trágico más bien porque se entrega al dolor de una existencia terrena en la que sólo virtualmente puede conseguir al amado y extasiarse en él.

44

Y si me gozo, Señor,  
con esperanza de verte,  
en ver que puedo perderte  
se me dobla mi dolor;  
viviendo en tanto pavor  
esperando como espero  
muérome porque no muero.

El místico, al igual que el trágico, reconoce que no es dueño de su vida sino que está en manos de un poder divino, que aunque lo toma en cuenta, no le da lo que desea.

Es este sufrimiento el que libera y permite la expresión poética. Sin embargo no es el sufrimiento el motor y la esencia del valor poético, es el genio, el genio creador del poeta místico. Por esto existen sólo 4 ó 5 grandes poetas místicos y más de 1 800 escritores místicos en la España del siglo XVI.

Si como expresa Muschg, es este sentimiento, descargado de resonancias optimistas, el secreto del arte trágico, porque es la afirmación más profunda de su mundo, habría que enmendar la plana y expresar que, de alguna manera el genio es el creador de la poesía trágica, porque es él quien encuentra una revelación en lo que aparentemente no tiene sentido.

Es cierto que en el sufrimiento se experimenta un sentido de la vida que es así y sólo de esa manera. Pero en el genio creador está su grandeza artística tanto o más que en el sufrimiento mismo.

Sí, es en las grandes tensiones y en los climas donde se dibuja el origen de la poesía; pero hay un poder que consagra al poeta: su capacidad creadora.

Los poetas místicos, como todos los grandes artistas, no son todos los llamados, sino los elegidos. Un poeta místico es un doblemente elegido. Por una parte, la señal inequívoca de su elección mística es que irremediamente expresa que no es digno ni capaz de serlo. El poeta místico español, a diferencia del iluminado y en coincidencia con los profetas judíos, sabe que una de sus funciones es "agravar" el corazón de los pueblos, comprometerse con la realidad cotidiana para cambiarla. Quien expresa su comunión con Dios se encuentra consciente de que se le tachará de loco o de soberbio, pero su tragedia no es ésta, sino la de

transitar por la vida deseando poseer a la divinidad, entre un mundo de santos y de pecadores, sin tener sino momentos de éxtasis que sólo le dejarán un deseo mayor por lo divino y un vacío de lo humano.

La mística es, en su origen judío, una espiritualización violenta y semimágica que se convierte en fenómeno literario. El mensaje místico es expresado por el profeta, vidente que clausura el mundo mágico antiguo y cuyos escritos son grandes testimonios para la mística. El profeta, como el místico, cambia su yo humano por el divino; pero el místico va más allá, se siente a disgusto en este mundo y no puede tolerar la distancia que lo separa de lo ultraterreno.

En la España gótica, la fe cristiana se mezcló con la inquietud de obtener la perfección de belleza espiritual que infundió nueva vida a los ideales caballerescos y de reconquista. El platonismo floreció en la literatura como el servicio amoroso a la dama y se plantea en los monasterios como el amor por Cristo y la Virgen. En el preludio del Renacimiento, el amor cortés se instituye en el soneto y en la canción italianos de Petrarca, Dante y hasta Bocaccio. Con el influjo de esta poesía, Garcilaso presenta también un amor teñido de lo sagrado, de lo sublime y perfecto. Su amor a Isabel Freyre —que no estaba libre de deseo físico, por imposible— es el motivo perfecto para buscar el ideal, la amada, la perfección, la belleza suprema en este mundo corpóreo. Su expresión se encuentra purificada de todo impulso sensual; así como para Dante, Beatriz encarna el amor espiritual, la amada de Garcilaso está en el cielo como encarnación de la alegría eterna; ésta es la amada divinamente transfigurada, ya no es terrena, ni real, sino que se convierte en un acto de fe:

Escrito está en mi alma vuestro gesto  
y cuanto yo escrebir de vos deseo,  
vos sola lo escribiste yo lo leo  
tan solo, que aún de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto  
que aunque no cabe en mí lo que en vos veo,  
de tanto bien, lo que no entiendo creo  
tomando ya la fe por presupuesto.

De la misma manera, Dulcinea es un acto de fe, es una creación hacia la belleza y la perfección suprema, es una tradición del amor cortés, es una conducción hacia lo espiritual.

El siglo XVI español, que vive tanto el petrarquismo como la *Celestina* y la picaresca de *El Lazarillo*, así como la contrarreforma y la “cruzada” de San Ignacio, en la poesía mística tiene ya los elementos de la tradición poética en la expresión del amor hacia el ser amado espiritual, perfecto en la idea y sublimado en la hermosura y la virtud. Éste fue el punto de comparación poético de la unión a un amor más perfecto y sublime, al buen amor.

San Juan recibe la tradición de la experiencia mística española, es decir, el realismo, el calor de vida, la experiencia real. No se sirve sólo de los sentidos para el empeño contemplativo, necesita el contexto real, no puede estar limitado por

la imagen. Su poesía no es como la de los místicos alemanes, una épica visionaria ni una confesión de inspiración divina, es una alegría por el amado, es un anhelo de muerte en el amado, una absoluta decisión de entrega. Para él, Dios vive entre las cosas visibles; no es el Dios terrible de la predestinación, es la presencia divina. Si acaso es padecimiento, lo es por el amor, por la ausencia, como en el amor cortés. A la alegría por amar a ser tan excelso, corresponde el dolor por la transitoriedad; el místico acepta ese dolor por el gozo de pertenecer al amado. Su destino trágico está en morir por morir, una disposición plena por la muerte a pesar de que ésta, renacentistamente, es la única que rompe con la realización absoluta del ser. Su "muero porque no muero", igual que el de Santa Teresa, es la tragedia de no morir, de tener que vivir toda la vida con el tormento de no poder realizarse en el amor, por la ausencia.

46

¿Adónde te escondiste,  
amado y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.

El entusiasmo por el amado es permanente, pero la unión no; la ausencia rompe con el éxtasis y se tiene que empezar de nuevo. Después del relajamiento, la realidad separa al amante del amado. Entonces, aparece el mundo cotidiano; el recuerdo del éxtasis es una ilusión que la realidad no satisface, como una realización que se encuentra sólo en el pasado o en el futuro:

¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?  
acaba de entregarte ya de vero.  
No quieras enviarme  
de hoy más ya mensajero,  
que no saben decirme lo que quiero.

Y todos cuanto vagan  
de ti me van mil gracias refiriendo  
y todos más me llagan,  
y déjame muriendo  
un no se qué que quedan balbuciendo.

Apaga mis enojos,  
pues que ninguno basta a deshacellos  
y véante mis ojos,  
pues eres lumbre de ellos.  
y solo para ti quiero tenellos.

Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y hermosura;

Mira que la dolencia  
de amor que no se cura  
sino con la presencia y la figura.

El objeto del amor en el místico es la propia perfección. El amado es lo bello en su forma inmortal y divina. Aún más, el amado es una guía hacia la perfección. En el amor humano, el clímax, el éxtasis, es un acto que ayuda a la fuerza generativa. En el místico, el éxtasis divino le ayuda a alcanzar eternidad aquí en la tierra. Alcanzar la belleza suprema implica salir de lo corpóreo, purificarse, liberarse de la envoltura terrenal, vivir la iluminación, la presencia de la divinidad y alcanzar lo perfecto en una unión en que amado y amante se encuentran en igualdad de circunstancias.

Sin embargo no hay que olvidar que, lo imperecedero no lo es aún. Así como el éxtasis sexual, delicia suprema, no satisface, a la larga, a los enamorados porque es perecedero y no constante, así el místico sabe que la unión, aunque estática, no es absoluta. Su anhelo de perfeccionamiento se ha cumplido en cuanto a la perfección del amado, de la posesión, del amor, del acto de unión, pero no de la entrega continua y constante. Como ser terreno, el místico busca lo eterno en lo presente, pero sólo encontrará eternidad en la muerte.

Según Ortega y Gasset en su *Arte de amar*, en el **enamoramiento**, la primera fase del amor, se atiende sólo a un algo para desatender todo lo demás. Se quitan todos los objetos que permiten el movimiento de la atención. Es un “desasimiento grande de todo”, “un arrancamiento del Alma”, un “quedar embebidos” —para decirlo con el lenguaje de los místicos—, una fijación en la mente, “un angostamiento y empobrecimiento del campo atencional” —para decirlo con el lenguaje de la psicología. En la mística, esto es la etapa purgativa, en efecto, no hay arrobo místico sin previo vacío de la mente:

Sin arrimo y con arrimo,  
sin luz y a oscuras viviendo,  
todo me voy consumiendo.

Mi alma está desasida  
de toda cosa criada,  
y sobre sí levantada,  
y en la sabrosa vida,  
solo en su Dios arrimada.  
Por eso ya se dirá  
la cosa que más estimo,  
que mi alma se ve ya  
sin arrimo y con arrimo.

Lo atendido, el foco de la atención, adquiere más realidad, más vigorosa existencia. Al tener más realidad el objeto amado se carga de mayor estima y compensa el resto oscurecido del universo. Así, Dios va desalojando mayor espacio en el

alma atenta para quedar solo Él. El alma es incapaz de desatender a aquel privilegiado, y la impresión es de una mayor intensidad, porque todo se actúa en un solo punto.

Tras de un amoroso lance,  
y no esperanza falto,  
volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese  
a aquesta lance divino,  
tanto volar me convino  
que de vista me perdiese:  
y, con todo, en este trance  
en el vuelo quedé falto;  
mas el amor fue tan alto  
que le di a la caza alcance.

Así adquiere Dios una fuerza de realidad incomparable, como la adquiere cualquier objeto amoroso. Cuando el poeta místico habla así de la presencia de Dios, no sólo expresa una frase, sino un fenómeno auténtico, de solidez objetiva, que no desaparece de su campo mental. Todo movimiento recae en Él:

Cuando más alto subía  
deslumbróseme la vista,  
y la más fuerte conquista  
en oscuro se hacía:  
mas, por ser de amor el lance,  
di un ciego y oscuro salto,  
y fui tan alto, tan alto  
que le di a la caza alcance.

Aunque no existe una cualidad que enamore universalmente, sí existe, si así se cree, quien posea todas las cualidades; de aquí que, para el místico, enamorarse no sólo es embobarse o anonadarse —aunque lo sea, porque se pierde la perspectiva de la realidad— sino además una absoluta enajenación, pues el amado tiene una perspectiva normal sublime:

Por toda la hermosura  
nunca yo me perderé  
sino por un no sé que  
que se alcanza por ventura.

Que estando la voluntad  
de Divinidad tocada,

no puede quedar pagada  
sino con Divinidad;  
mas, por ser tal su hermosura  
que sólo se ve con fe  
gústala en un no se qué  
que se halla por ventura.

Ya no hay preocupación, por el momento, sólo se vive en una oscuridad luminosa, en una soledad sonora, en una divina prisión, en una sola preocupación que es Dios, Dios ya no está lejos o afuera, sino cerca y junto.

La segunda fase se da cuando el amado corresponde al enamoramiento del amante. Cada uno traslada al otro la corriente de su ser y vive desde el otro.

Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado,  
(...)  
En soledad vivía,  
y en soledad ha puesto ya su nido,  
y en soledad la guía  
a solas su Querido,  
también en soledad de amor herido.

El místico llega, verdaderamente, a la región del amado, a su ámbito, y pretende habitar sólo con Él. Esto se da en el preámbulo de la tercera fase: la unión.

Gocémonos amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte y al collado,  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura  
(...)  
Quedéme y olvideme,  
el rostro recliné sobre el Amado:  
cesó todo y dejéme  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

En este parangón del amor místico y del humano no quiero alejarme del punto central de este ensayo: la tragedia del místico, el temor por la pérdida y el dolor por la ausencia. En el amor, como lo expresa Sor Juana o la Monja portuguesa o la misma Melibea, la enamorada o el enamorado prefiere, a la indiferencia o a la

pérdida, las angustias que le origina el amado, con la ausencia, con la dulce ficción, con el engaño, inclusive.

Sor Juana expresa:

Poco importa burlar brazos y pecho si te labra prisión mi fantasía.

Mariana Alcoforado:

Agradezco la desesperación que me causáis y detesto la tranquilidad en que vivía antes de conoceros.

Melibea:

No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. Faltándome Calisto me falta la vida, la cual por que él de mí goce, me aplice.

50

Santa Teresa:

Si queréis, dame oración;  
si no dadme sequedad,  
si abundancia y devoción,  
y si no esterilidad...  
Dadme años de abundancia,  
o de hambre y carestía;  
dadme tiniebla o claro día,  
revolvedme aquí o allí  
Si queréis que esté holgando,  
quiero por amor holgar,  
Si me mandáis trabajar,  
morir quiero trabajando.  
Decid, ¿dónde, cómo y cuándo?  
Decid, dulce Amor, decí.  
¿Qué mandáis hacer de mí?

San Juan:

Y aunque tinieblas padezco  
en esta vida mortal,  
no es tan crecido mi mal,  
porque, si de luz carezco,  
tengo vida celestial  
porque el amor da tal vida,  
cuando más ciego va siendo,  
que tiene el alma rendida  
sin luz y a oscuras viviendo.

Vemos a través de estos fragmentos que la expresión poética de la realidad mística no es, en San Juan y en Santa Teresa, una expresión intelectual o ininteligible, sino la presentación coherente y elaborada de una experiencia personal.

Esta poesía que proviene del acercamiento a Dios se expresa, al igual que la poesía profana, con las mismas metáforas e imágenes. Si léxicamente existe un canje entre el vocabulario sobre el amor y la mística, es que realmente hay una comunidad de raíz.

Ortega y Gasset ya había planteado esta situación; Denis de Rougemont afirma que al coexistir dos formas o corrientes de la mística universal: la mística unitiva, que tiende a la fusión total del alma con la divinidad, y la mística epitalámica, que es el ágape del alma y de Dios, la primera es la que abusa del lenguaje amoroso humano. Del alma fluye el sentimiento hacia la divinidad, como en la primera y segunda fases del enamoramiento, que conduce a una unión suprema, a la cumbre de un impulso de amor. Esto es un sentimiento, más del erotismo humano que de la alta alegría mística. Porque si el alma no puede unirse a Dios esencialmente, tal como lo sostiene la ortodoxia cristiana, este amor del alma a Dios es un amor recíproco desgraciado. Cuando un ser ama a Dios, el obstáculo de la trascendencia introduce en el amor una desgracia esencial. Por eso, el amor místico se expresará en un lenguaje pasional, el lenguaje de la herejía cátara profanizado por la literatura y adoptado por las pasiones humanas.

Es decir, el lenguaje pasional no proviene tanto de los trovadores, sino del dogma maniqueo que sublima en su expresión el amor humano. Esta retórica se separa de la religión que la creó y pasa a las costumbres, convirtiéndola en un lenguaje común. El místico del siglo XVI, al expresar sus experiencias, está obligado a utilizar metáforas, las cuales toma de donde las encuentra, aunque tenga que modificarlas, como lo hace San Juan. Sabemos que, a partir del siglo XII, las metáforas corrientes son las de la retórica del amor cortés utilizadas porque convienen a la expresión del amor, así como a la expresión de las relaciones "desgraciadas" mantenidas por el alma y Dios.

El dogma fundamental de todas las sectas maniqueas es la naturaleza divina o angélica del alma, prisionera de las formas creadas y de la noche de la materia. Es el lamento del yo espiritual aprisionado por la materia que no le permite alcanzar la esencia de lo espiritual. El impulso del alma hacia la luz no deja de evocar la reminiscencia de lo bello de que hablan los diálogos platónicos, pero también la nostalgia del héroe celta que volvió del cielo a la tierra y que recuerda la isla de los inmortales. De la misma manera, el místico, que ha estado en el cielo, en la unión con Dios, vuelve a la tierra prisionero de la materia y de lo cotidiano. Y es aquí donde su expresión se incorpora a la tragedia en la literatura.



# Canonización real e invención novelesca: una biografía novohispana de San Juan de la Cruz.

*María Dolores Bravo Arriaga*

**E**n la época colonial la fiesta pública es el momento en que el individuo manifieste su sensibilidad privada. El criollo expresa su emoción y su inspiración intimista en poemas, narraciones y relaciones en prosa, organizados por la singular teocracia ideológica que es el estado novohispano. Entre las festividades instituidas por el poder destacan las procesiones de rogativas por agua a la Virgen de los Remedios, y las celebradas para que las lluvias cesen, en las que la petición se hace a su rival, la criolla, la imagen de Guadalupe, reina de las advocaciones marianas en la Nueva España. También son motivo de fiesta los impresionantes Autos de Fe, en los que se fortalece igualmente a la ortodoxia católica y a la monarquía española. Las inauguraciones de templos incitan a los "Mexicanos Cisnes" a desplegar todas sus habilidades versificadoras para celebrar las nuevas fábricas. Sin embargo, de entre todos estos actos, sobresalen las canonizaciones de Santos, ocasiones en verdad grandiosas y espectaculares; auténticos rituales de los valores colectivos que sostienen a la cultura oficial. En la ciudad de México resaltan en el siglo xvii las apoteósicas y significativas fiestas para canonizar a Rosa de Santa María, mejor conocida como Santa Rosa de Lima, primera santa americana, fragancia orgullosa de la orden dominicana. Tampoco es fácil olvidar el "Festivo Aparato" que se construyó para celebrar al Marqués de Lombay, como a Grande del Cielo. Así, en 1672 Inocencio x nombra como nuevo santo jesuita a San Francisco de Borja, tercer provincial a quien se debe en 1572, la instauración de la milicia de Loyola en la Nueva España.

En 1729 la imperial ciudad de México celebra la canonización que el pontífice Benedicto xiii hace del "Querúbico Monstruo" San Juan de la Cruz. Han debido transcurrir más de cien años para que el compañero de la "Mística Doctora", su cabeza trocada para reformar no sólo el instituto del Carmelo, sino la interioridad espiritual surgida de la corriente más sincera de la Reforma católica, llegue a santo. Los grandes escritores e intelectuales mexicanos de la época participan bien como autores, relatores, secretarios, censores etc. Así, vemos entre algunos nombres a José Ignacio de Castorena y Ursúa, el admirador que labra la *Fama Póstuma* de la más grande figura de las letras coloniales. También figura Eguiera y Egurén, desmitificador de la incapacidad intelectual de los criollos afirmada por el tonto y prejuiciado Deán de Alicante. Con la participación de éstos y otros más de entre

los ingenios dieciochescos, se publica un monumental e interesantísimo volumen que recoge los textos de las fiestas celebradas en México y en Puebla. El libro todo, que consta de más de 700 folios, lleva el enigmático y rebuscado nombre de; *El segundo / Quince de Enero / De la Corte Mexican / solemnes Fiestas / Que a la Canonización / Del Mystico Doctor / San Juan de la Cruz / celebró / La Provincia de San Alberto / De Carmelitas Descalzos / De esta Nueva España (lo dedcan) a los Provinciales y Difinidores D. Joaquín Ignacio Ximenez de Bonilla {y otros}*. En México por Joseph Bernardo de Hogal, Año de 1730.

Al leer la explicación del título uno se entera del énfasis que el hombre barroco pone en la significación de los contrastes y las paradojas. El impreso se titula así con el afán de reivindicar otro quince de enero, este nefasto, en el cual en 1624 las dos máximas jerarquías, el arzobispo Pérez de la Serna y el virrey conde de Gelves dieron un muy poco edificante ejemplo de lucha de poder. Este quince de enero, el segundo, por el contrario, está señalado por el júbilo de una gran celebración. El magno suceso y la relación pormenorizada de todos los acontecimientos festivos y literarios van precedidos por una ceñida y bien escrita biografía del santo carmelita. El propósito de colocar este texto al inicio es que los lectores se familiaricen con tan portentoso personaje. El texto se intitula *Breve Epitome De La Vida / Del Mystico Doctor / San Juan de la Cruz*. Lo escribe uno de los tres autores —nunca se especifica quién— de toda la prolija relación. Se advierte que es una síntesis sacada de tres extensas biografías.

En este breve trabajo quisiéramos referirnos a algunos aspectos que el escrito comparte con los relatos novelescos, elementos que, por otro lado, tiene la narración hagiográfica. La gran cantidad de autores que abundan en los siglos xvii y xviii demuestran, entre otras cuestiones, la atracción ficcional y la catártica emoción que las aventuras de estos héroes a lo divino ejercían en un público lector que veían en aquéllos a protagonistas escapados de relatos novelescos. Podemos aventurar que la narración hagiográfica tal como se cultiva en la Nueva España, se nutre de las *Flos Sanctorum*, medievales y de libros ya clásicos como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, verdadera obra maestra del género. La otra gran veta para estos escritores es el relato novelesco, que, como es bien sabido —y sólo desde el punto de vista oficial— se cultivó escasamente en estas tierras. Así, el *Breve Epitome...* toma algunos procedimientos discursivos que provienen de los textos novelescos. También menudean, con ajustada retórica, los lineamientos de la narración hagiográfica, que, finalmente, es la narración de una vida en el tiempo y en el espacio; la historia de un protagonismo edificante que en las aventuras adversas guarda su mayor ejemplaridad. El texto en verdad es breve, pues consta sólo de cuarenta folios recto y vuelta y se estructura en diez capítulos.

Como es tradicional, la narración guarda una progresión cronológica y en los primeros capítulos se nos habló del origen, patria, linaje, padres, etc, rasgos que, como sabemos, comparten los héroes de las novelas picarescas y de las de caballerías. De la narración hagiográfica toma los trazos esenciales del heroísmo santo: a) el héroe como un elegido prodigioso, y de las señales que lo designan como ungido del Señor b) El protagonismo central del personaje, alrededor del cual giran los demás. En este texto vemos que la Santa de Avila si bien no tiene

la misma importancia que San Juan, sí comparte con él gran parte de las aventuras narradas; los dos son los creadores de la Reforma de la orden, que es para la iglesia la principal tarea que emprenden. Así, el verbo conjugado, “reformular” y los sujetos: Santa Teresa y San Juan, emocionan al lector con pasajes como éste que recuerda cómo se arma a un caballero:

*{Santa Teresa} le cosió el abito[...]que era angosto y de sayal grosero y desnudos los pies ofreció al mundo la imagen del primer carmelita descalzo a los primeros dias de octubre del 568.(Breve...: (6 ).*

Se hace hincapié en la descalcez como símbolo histórico de la nueva orden (o de la reformada) del presagio de lucha y de santidad de sus creadores como formadores de la espiritualidad española. De sus experiencias compartidas se cuenta este extraordinario episodio:

*Y fue que hablando el Santo Padre con la Santa Madre de las cosas eternas como solían y en caminando la plática al misterio de la Santísima Trinidad, estando ella de la parte del locutorio y el de la de afuera, tanto se encendió en la declaración de Misterio tan inefable, que dejando suspensa a la Seráfica Virgen, y en sabroso éxtasis, él, llevando la silla tras sí, se quedó en el aire arrebatado, con pasmo de una religiosa que fue testigo de tan admirable espectáculo. (Breve Epítome: (8 ).*

Otra característica primordial de la narración hagiográfica es cómo el biografiado lleva en lo más profundo de sí las virtudes inherentes a la santidad: castidad, humildad, pobreza. A más de las virtudes emblemáticas San Juan posee los Dones, cualidades con las que Dios señala y designa a sus elegidos. Estos signos interiores se templan en las pruebas más duras: enemigos, prisión, enfermedades, etc. Así, la biografía recorre diversos niveles de acercamiento al personaje: el anecdótico, el espiritual, el teológico, el histórico, etc. Naturalmente que uno de los aspectos que resaltan de San Juan es el de su esencia mística, iluminada, inefable. El autor se contagia miméticamente y logra expresiones en verdad felices. Cuando se habla de sus raptos, de sus trances, de su hermética e impenetrable intimidad con Dios se dice:

*Al fin allí a sus anchuras se abrazó con la estrechez midió con las noches la vigiliás, contó con suspiros tiernos las estrellas, y rompió a violencia de rigores los Cielos. (Breve Epítome: (7 ).*

Tanta es su elevación y su desprecio por lo corpóreo y material que la Doctora Mística exclama: “no se puede hablar de Dios con el padre Juan de la Cruz, porque luego se traspone y hace trasponer” (22). El autor capta tan bien su —lejanía— del mundo para enajenarse en su Amado, que señala lo siguiente:

*Moviale todo esto [su pobreza y renuncia la mundo] de la suma desnudez de espíritu tan desembarazado que a cosa criada nunca tuvo afición porque solo Dios era su posesión. (Breve Epítome: (17 ).*

Todo Santo es finalmente un medio para establecer una lucha teológica entre Bien y Mal, de ahí, pues su proximidad y a la vez su lucha encarnizada o más bien espiritualizada contra el Demonio. San Juan ejerce un poderoso dominio sobre las criaturas del Mal, tanto, que para agregar triunfos a su héroe el autor dice ingenuamente: “[los Demonios] apremiados con conjuros varias ocasiones han afirmado que el Santo que más guerra les hace hoy en el cielo es el carmelita descalzo Juan de la Cruz”.(23)

Los capítulos finales se refieren a la enfermedad y a los últimos días de vida terrena de este espíritu excepcional. Es sabido que su penosa enfermedad le había ocasionado llagas en todo el cuerpo y que de ellas salía podre. El autor, que es un indudable buen narrador y que sabe seleccionar y adecuar el lenguaje a las situaciones y crear suspenso y emociones viscerales narra el siguiente pasaje:

*Pero sobre todo, lo que más manifiesta la virtud y fragancia de esta podre es que encontrando una entera escudilla della un religioso, no sabiendo lo que era la probó y saboreado del gusto la acabó toda, y aunque supo después lo que era, no le pesó ni asqueó por averla bebido. Breve: 32.*

Este pasaje, entre escatológico y sublime, muestra mejor que reiteradas insistencias, el “olor a fragancia y a santidad” que exhalaban las heridas purulentas de San Juan.

El capítulo que epiloga la vida del Santo es el referente a los Milagros que hace después de muerto “y al culto que goza de la Iglesia”. Como es lógico suponer, el innato don narrativo que tiene el escritor se da vuelo con los prodigios, en los que la hipérbole barroca se magnifica a sí misma. Se cuentan muchos fantásticos milagros, pero el prodigio exclusivo del Santo, como dice el autor para captar la atención, “no visto ni leído de otro Santo es que se aparece en las reliquias de su carne bendita”. No sólo aparece la imagen del Santo, sino la de la Virgen, la de la Magdalena o de Dios crucificado.

Al concluir la vida de San Juan sigue la Relación de las fiestas que la Corte Mexicana le tributó. Antes de iniciar la lectura del otro texto al lector le queda el buen sabor de un sabrosísimo relato biográfico, de un magnífico ejemplo de lo que podríamos llamar “la aventura novelesca a lo divino”.

# Vida y creación poética en San Juan de la Cruz

María Andueza

**E**l proceso de creación poética en San Juan de la Cruz va estrechamente vinculado con la vida personal del santo, la cual dejará honda huella en sus escritos. La cabal comprensión del místico poeta tampoco puede lograrse si se ignora su dolorosa y enigmática biografía. De hecho, la mayoría de sus poemas y escritos no hubieran podido ver la luz si antes no hubieran sido vividos: son frutos de la experiencia. Episodios como el del secuestro, la prisión y la fuga de San Juan de la Cruz de la cárcel de Toledo, señalan fechas claves para poder acercarse a la enigmática obra, plena de interrogantes difíciles de resolver ¿Por qué una obra tan breve en un poeta tan grande? ¿Por qué una obra tan quebrada y escrita con tantas interrupciones? ¿Por qué una obra lírica tan pura enmudece durante años? Teniendo en cuenta algunos datos cronológicos y la circunstancia histórica y vital, trataré de precisar las posibles causas que contribuyeron a facilitar o imposibilitar la génesis de la escritura poética del doctor de las noches y de las nadas.

Los años que precedieron a la prisión toledana (1577-78) fueron campo propicio para la redacción de trabajos escolares cuando Juan de Yepes era estudiante en el Colegio de la Compañía de Medina del Campo (1559-63), pues tal era la costumbre de los colegios jesuíticos. También hay datos de que San Juan de la Cruz participó en los certámenes poéticos de los carmelos teresianos, organizados por la madre Teresa de Jesús. Cabe considerar también que el fundador de la Reforma carmelitana llevaba en esos años una vida de total abnegación que absorbía totalmente su tiempo. Caminante por los campos de Castilla, cuando no viajero en los carromatos de la época, San Juan de la Cruz había fundado en 1568 el convento de Duruelo, luego organizó en Pastrana, en 1570, el noviciado de la orden. En la nueva fundación de Alcalá, 1571, es nombrado rector. En Avila, 1572, es confesor de las monjas del convento de la Encarnación y vicario del mismo monasterio. De esta época sólo se conservan dos composiciones de San Juan de la Cruz: las coplas "Vivo sin vivir en mí" (Avila, antes de 1578), de indudable influencia teresiana y "Entréme donde no supe" (Segovia, 1574) sobre un éxtasis de alta contemplación. Ambos poemas glosan a manera de estribillo ("que muero porque no muero" y "toda ciencia trascendiendo", respectivamente) ocho estrofas de siete versos cada una. Hermosos poemas y buen entrenamiento poético.

Los nueve meses que San Juan de la Cruz pasó recluido en la celda calabozo del Convento de Nuestra Señora del Carmen de la Observancia de Toledo (1577-78) coincide con la génesis de los grandes poemas sanjuanistas, cumbre y cima de la poesía española. Así lo expresó atinadamente el padre Crisógono: "Los primeros escritos de Fray Juan de la Cruz llegados hasta nosotros son de carácter poético y proceden de la prisión toledana (...) Ellos serán el arranque magnífico de toda su obra escrita, como si sus grandes tratados, precedidos de esa explosión poética no fuesen más que el fruto maduro que había cuajado en las flores de sus versos incomparables".<sup>1</sup> El "arranque" poético comienza cuando San Juan de la Cruz tenía treinta y cinco o treinta y seis años de edad, ya que si nació en 1542 —no se sabe el día ni la hora— y fue secuestrado en el mes de diciembre de 1577, estaba ya a la mitad del camino de la vida, según reminiscencia dantesca. Estos datos autorizan a decir que el Doctor Extático fue un poeta tardío y que por una circunstancia adversa se encendió la llama poética en el "hombre celestial y divino", al decir de Santa Teresa.

Si la prisión de Toledo fue tenebrosa *noche oscura* para San Juan de la Cruz, paradójicamente fue también manantial de grandes luces interiores que brotaban de las experiencias místicas de su alma. Como bellamente lo expresó el santo en la estrofa tercera del poema de la *Noche oscura*, él, prisionero, emparedado, contaba sólo con la llama interior del espíritu "sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía". Disponer de tiempo y soledad para dar libre curso a la poesía fue para San Juan de la Cruz un factor determinante en su oficio de poeta. Si los Calzados encarcelaron al Padre de la Reforma Carmelitana, indirectamente hicieron inmenso favor al escritor, a la misma Reforma y al mundo de las letras. *Felix culpa* que precipitó el deslumbrante cauce lírico de fray Juan de la Cruz. Para el padre Reformador que lo encerraran en la mazmorra implicaba la liberación de los mil quehaceres cotidianos de la vida conventual. La inactividad forzada deparó al poeta y al santo la ocasión para ejercer plenamente la contemplación y la escritura aunque ésta fuera sólo ejercicio mental, ya que el prisionero carecía, al menos en los primeros tiempos, de papel y recado de escribir. El calabozo representó un corte a los absorbentes trabajos de su cargo, tajo que favoreció en alto grado la apertura a los paisajes interiores del alma la añoranza de espacios abiertos, la nostalgia de la libertad, el aire fresco. Hasta lingüísticamente destaca la recurrencia a este elemento: "el *aire* de tu vuelo, y fresco toma" (*CE*. 12), "el silbo de los *aires* amorosos" (*ibid.*, 13), "*auras, aires, ardores*" (*ibid.*, 29). Contra lo esperado, en la prisión San Juan de la Cruz encuentra la libertad, en la noche oscura, la luz; en la soledad, la plenitud, y en la carencia del calabozo, la riqueza infinita del espíritu.

Resplandores divinos, vivencias de Dios, experiencias místicas esclarecen la tiniebla de la noche oscura del reformador del Carmelo. Noche iluminadora como la nube que alumbró al pueblo israelita en el desierto: "Jahvéh iba al frente de ellos, de día en la columna de nube para guardarlos en el camino y de noche

<sup>1</sup> Crisógono de Jesús. *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid: BAC, 1982, pp. 293-94, (BAC, 435).

en la columna de fuego para alumbrarlos de manera que pudieran caminar de día y noche" (*Exodo* 13, 21). Noche deslumbrante de claridades, la de los nueve largos meses en la cárcel de Toledo, noche en la que brillaban místicas estrellas de magnitud y fulgor inconmensurables. La prisión parece actuar como detonador. No sería aventurado afirmar que es, justamente, en la cárcel de Toledo donde se revela el poeta y nace el escritor. El puente tendido hacia lo celestial y divino brota con intensidad de la angustia y el terror de una situación trágica en la noche oscura de la cárcel monástica, la vigilia es lúcida e iluminadora. San Juan de la Cruz tiene la oportunidad de hacer la síntesis teológica de los misterios divinos contemplados durante largos ratos de oración y estudio y guardados en la memoria, sin haber podido encontrar expresión verbal tal vez por falta de tiempo. En la cárcel de Toledo la imaginación trabaja libre de obstáculos y San Juan de la Cruz goza dando forma artística a lo intensamente contemplado.

En el silencio y la soledad, San Juan de la Cruz compone versos. Así nacen las treinta y una primeras estrofas de lo que hoy conocemos como *Cántico Espiritual*, título no original de San Juan de la Cruz, sino del padre Jerónimo de San José.<sup>2</sup> En el cuaderno autógrafo que el santo sacó de la prisión denominó al poema *Canciones*. La búsqueda del Amado, las quejas y reclamos del alma se vierten en liras castellanas, ya que lo más desolador para el místico poeta era la ausencia de Dios:

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido? (CE. 1)

el encuentro de los amantes, el matrimonio espiritual, la unión de los esposos, forman la trama esencial del *Cántico*.

De la cárcel de Toledo son asimismo diez romances: nueve sobre la Trinidad y la Encarnación y uno, traducción parafraseada del salmo 136, *Super flumina Babylonis* (Junto a 108 ríos de Babilonia) quizás el más representativo del cautiverio toledano, lleno de nostalgia por Sión y la libertad perdida, en el que se palpa el acento autobiográfico: "Encima de las corrientes / que en Babilonia hallaba, / allí me senté llorando, allí la tierra regaba, / acordándome de ti, / ¡Oh Sión!, a quien amaba" (vv. 1-6). Hay otra experiencia geográfica de la cárcel, —el rumor del río Tajo deslizándose al pie del muro conventual— y que San Juan de la Cruz oía desde su encierro, el místico poeta sabe trasladarla y elevarla a lo divino y compone el bello poema de la *fonte*:

Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,  
aunque es de noche.

poema de doce estrofas de pie quebrado (dos endecasílabos y un pentasílabo), combinación de versos de arte mayor y menor. San Juan sabe ("sé"), tiene

<sup>2</sup> *Obras de San Juan de la Cruz*, ed. del p. Jerónimo de San José. Madrid: casa de la viuda de Madrigal, 1630.

conocimiento de esa fuente (=Dios), aunque sea de noche (=la cárcel). Este estribillo (“aunque es de noche”) se repite catorce veces en veintiséis versos. El ritmo melódico se compasa con el fluir continuo de la fuente, la frescura y claridad que el poeta conoce por la fe: “qué bien sé yo la fonte frida” (v. 5).

Después de la cárcel(1578-1591) San Juan de la Cruz continuará perseverante su *oficio de escritor* “aunque con grandes intermitencias, “con grandes quiebras”.<sup>3</sup> Al fugarse de la prisión toledana, el místico doctor, cual otro Jonás (“que después que me tragó aquella ballena y me vomitó en este extraño puerto”, *Carta a la M. Catalina de Jesús*, Baeza 6 de julio de 1581), se verá envuelto de nuevo en el tráfico, las responsabilidades, los múltiples cargos en la orden, la observancia regular y el celo apostólico. La biografía del santo, ampliamente documentada, atestigua que tal fue el precio de su libertad y también el tributo que paga a la pérdida o mengua de su escritura. San Juan de la Cruz continuará escribiendo hasta el fin de sus días y esta fidelidad a la pluma será tanto más de admirar si se tienen en cuenta los muchos nombramientos que sucesivamente le asignaron los Descalzos. Gran actividad desplegó el santo desde su fuga de la prisión, en 1578, hasta su retiro en la Peñuela, 1591. Prior del Calvario (Jaen, 1578), vicario general de Andalucía (1585), fundador y rector del colegio de Baeza (1579-81), prior de Granada (1582), fundador y prior del nuevo convento de Segovia (1588), y los viajes a Castilla desde las tierras andaluzas, durísimos caminos posiblemente a lomo de burra, cuando no, descalzo.

Inmediatamente posterior a la salida de la cárcel de Toledo es la composición de las ocho liras de la *Noche oscura*, autobiografía poética (por parte de San Juan de la Cruz) de su huida y liberación. El místico poeta traslada a lo divino la amarga experiencia de la fuga, evocación hecha ya desde un enfoque pacífico y sosegado. La angustia de la noche es recordada desde la libertad:

En una noche oscura,  
con ansias en amores inflamada,  
¡oh dichosa ventura!,  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada;                    (est. I)

En ¿1584-86? escribe San Juan de la Cruz la *Llama de amor viva*, poema compuesto en la oración que tiene su origen en un verso del *Cántico Espiritual*, 33: “con llama que consume y no da pena”. Veinticuatro versos distribuidos en cuatro estrofas que San Juan de la Cruz llamó liras, en la nota que sigue al “Prólogo” del poema: “La compostura de estas liras son como aquéllas que en Boscán están vueltas a lo divino.” En realidad se trata de estrofas aliradas como bien lo señaló Díez Echarri.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Crisógono de Jesús. op. cit., p. 297.

<sup>4</sup> Díez Echarri y Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1975, p. 310.

Aunque no pueda precisarse el lugar y la fecha de los poemas llamados *contrafacta*, canciones profanas *veltas a lo divino*, sí está confirmada la serie poética de este tipo de composiciones, que escribió San Juan de la Cruz. Tres glosas: "Tras de un amoroso lance" (que parte de una copla redondilla de cuatro versos octosílabos que se glosa en cuatro estrofas de ocho versos), en que se sustituye el tema del amor por el de la caza; "Sin arrimo y con arrimo" (que arranca de una copla de tres versos octosílabos, cada uno de ellos se glosa en tres estrofas de ocho versos), poema que remite a una situación desesperada, pero llena de esperanza y, además, trae reminiscencias de la cárcel: "Si de luz carezco, / tengo vida celestial"); y "Por toda la hermosura" (comienza con una copla de cuatro versos, el último con variante ("que se halla por ventura") sirve de estribillos a nueve estrofas octosílabas. Un poema: "El pastorcico" (cinco cuartetos con rima a-o), sobre un poema de Sebastián de Orozco; el mundo espera la salvación por el pastorcico asido a los brazos de la cruz, alegoría del misterio de la redención. Dos letrillas: "Del verbo divino", romancillo de un Villancico extraviado; y "Suma de perfección", copla con aires de redondilla.

Cabe subrayar el formidable mimetismo poético del santo para asimilar los ritmos musicales y los contenidos culturales de las canciones de la época para volverlos *a lo divino*, y la mirada sobrenatural para ver el reflejo de Dios en todo lo humano: "Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / y yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura" (C.E., 5). San Juan de la Cruz, hombre del Renacimiento, sustituye el antropomorfismo del siglo por otro sobrenatural y propicia un humanismo cristiano y místico.

En suma: la producción poética de San Juan de la Cruz en los tres tiempos señalados (*antes, en, y después* de la cárcel), no llega a un millar de versos, menos de dos docenas de poemas.<sup>5</sup> La época más fecunda fue la del cautiverio. Ahí nacen los grandes poemas el *Cántico Espiritual* y la *Noche oscura*. La *llama de amor viva* será el complemento necesario de los poemas anteriores. La poesía de San Juan de la Cruz es breve, pero intensa. Los poemas brotaron espontáneamente como expresión de su estado de alma, aunque después el poeta y el artista que era San Juan de la Cruz, los cincelara con primores de orfebre y ritmos de tipo tradicional y renacentista, culto y popular. Y así compone versos de métrica variada: romances y liras, glosas y villancicos. San Juan de la Cruz nunca pensó en ser poeta, nunca se dedicó plenamente al oficio de escritor, siempre antepuso el servicio y el bien de las almas a la literatura ("Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. / Ya no guardo ganado / ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi ejercicio" (C.E., 19).

<sup>5</sup> Doy a continuación la lista de títulos y el número de versos según el criterio cronológico. Hasta 1977: "Vivo sin vivir en mí" y "Entréme donde no supe" (ambos poemas de 59 versos cada uno. Total: 118). En 1577-78: los romances sobre la Trinidad y la Encarnación y el salmo "*Super flumina*" (379 versos), el poema "Qué bien sé yo la fonte" (41 versos) y las treinta y una canciones del *Cántico Espiritual*. (155 versos). Desde 1578-91: *Tres glosas*: "Tras de un amoroso lance" (35 versos), "Por toda la hermosura" (76 versos) y "Sin arrimo y con arrimo" (30 versos). *Poema*: "El pastorcico" (20 versos). *Letrillas*: "Del verbo divino" y "Suma de perfección" (ambos de cuatro versos cada uno. Total: 8 versos); *Liras*: (Nueve estrofas del *Cántico Espiritual*: 45 versos); *Noche oscura* (40 versos); *Llama de amor viva* (24 versos). Total: 971 versos, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. 10 ed. Madrid, BAC, 1978 (BAC, 15).

Acertadamente escribió Jorge Guillén:

San Juan de la Cruz es el gran poeta más breve de la lengua española, acaso de la literatura universal (...) Pero la poesía no llegó a ser nunca la tarea eminente sino algo superabundante, surgido de una vida consagrada al afán religioso, cuyo nombre pleno no es otro que "santidad". A la cumbre más alta de la poesía española no asciende un artista principalmente artista sino un santo, y por el más riguroso camino de su perfección.<sup>6</sup>

Evidentemente, San Juan de la Cruz es el gran poeta al que la vida impuso tremendas limitaciones de tiempo y profundas exigencias de su estado religioso para el desarrollo de su poesía. Por ello la poesía se quiebra y enmudece ante la recia personalidad del santo y el ejemplar sacrificio de su vida.

<sup>6</sup> Guillén, Jorge. "San Juan de la Cruz o lo inefable místico" en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 76 (LB., 211).

# *Ensayo Vario*





# César Vallejo: el estatuto oral de la epopeya

José Pascual Buxó

*No hay exégeta mejor de la obra de un poeta,  
como el poeta mismo. Lo que el poeta piensa  
y dice de su obra es, o debe ser, más certero  
que cualquier opinión extraña.*

C. Vallejo.

**E**l proyecto de escribir un conjunto de cantos de carácter épico sobre la Guerra Civil española debió concebirlo Vallejo hacia el mes de febrero de 1937.<sup>1</sup> Antes de esa fecha —como se sabe— participó activamente en la formación de los “Comités de defensa de la República española” en París; a fines de 1936 pasó algunos días en Madrid y Barcelona con el propósito de tener una experiencia directa de la revolución y la guerra de España que hiciera más eficaz su colaboración desde el extranjero. De vuelta de ese breve viaje escribió una carta a Juan Larrea, fechada el 21 de enero de 1937, en la que aseguraba a su amigo haber traído de España “una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo”; desde luego —concluía— “nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de la derrota”.

De febrero de ese mismo año es el artículo titulado “Las grandes lecciones culturales de la Guerra Española” (*Repertorio Americano*, núm. 796) en el que señalaba los deberes sociales del escritor en aquellos años “en que Laval se confabulaba con Mussolini para facilitarle la conquista de Etiopía” y en que Franco, Hitler y el mismo Mussolini ordenaban “el asesinato de miles de mujeres y niños en las calles de Irán, Badajoz y Madrid.” No basta —decía Vallejo— con la enérgica protesta de un Ortega y Gasset, un Marañón o un Menéndez Pidal, cuyas voces ilustres no fueron escuchadas; es preciso que la conducta pública del intelectual no sea sólo un “gesto vivido y viviente de protesta y combate”, sino que posea “un

<sup>1</sup> En opinión de Juan Larrea (Cf. Vallejo, 1978: 689) Vallejo escribió el “Himno a los voluntarios de la República” antes de julio de 1937, “con miras al Congreso Internacional de Escritores”, a la vuelta del Congreso. “el 17 de julio, bajo la impresión de cuanto había vivido en la Península, concibió Vallejo el propósito de escribir un poema-libro de aliento épico sobre la trascendencia que para él poseía el drama español”. A mi juicio, como se verá adelante, el proyecto de Vallejo empezó a esbozarse a partir de febrero de 1937, de suerte que el “Himno a los voluntarios de la República” sería precisamente el primer texto en que tal proyecto empezó a concretarse.

grado máximo de irradiación ideológica". El verdadero "arquetipo" de lo que debe ser el comportamiento del hombre de pensamiento en aquel momento crucial de la historia europea lo encarnaban —decía Vallejo— "los grandes escritores republicanos españoles" (Alberti, Bergamín, Cernuda, Aub, Sender) capaces de producir una obra "intrínsecamente revolucionaria", extraída "de los pliegues más hondos y calientes de la vida".

En marzo de 1937 escribió uno de sus artículos más lúcidos sobre el conflicto: "Los grandes enunciados populares de la Guerra española", que permaneció inédito hasta que Larrea lo dio a conocer en su libro *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*. Lo primero que destacaba Vallejo en ese escrito fue la espontánea participación del pueblo español en una contienda que era "la expresión directa e inmediata" de sus intereses de clase; nunca antes se vio "en la historia guerra más entrañada en la agitada esencia popular y jamás, por eso, las formas conocidas de epopeya fueron remozadas —cuando no sustituidas— por acciones más deslumbrantes y más inesperadas".

La prensa europea —proseguía Vallejo— ha registrado "casos de heroísmo inauditos por su desinterés humano señaladamente, consumados, individual o colectivamente, por los milicianos y milicianas de la República"; pero al lado de esas acciones extraordinarias hay otras cuyo heroísmo no reside ya "en un arranque episódico visible en circunstancias especiales de la guerra, sino en otras oscuras bregas, tanto más fecundas cuanto que son más anónimas e impersonales". De ahí, pues, que junto a la hazaña deslumbrate de un Antonio Coll (que se enfrentó a pecho descubierto con siete tanques enemigos y los destruyó a todos con sus granadas de mano) haya que contar con las proezas de los combatientes anónimos que actúan "sin preocuparse de la gloria".

El heroísmo de esos soldados del pueblo no brotaba —seguía diciendo Vallejo— de un sentimiento militar del deber, sino de "una impulsión espontánea", apasionada del ser humano, sólo comparable al acto que cumpliría "defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual". En efecto, ese impulso irreflexivo e irresistible del pueblo español lanzó a una multitud de hombres y mujeres "por las rutas de Somosierra y Extremadura, en un movimiento delirante, de su desorden genial de gesta antigua, al encuentro de los rebeldes". A la cabeza de ese pueblo en armas no se encontraba ni un guerrero insigne ni un orador de talla, ni obedecía a las incitaciones del Gobierno ni a los llamamientos de los partidos políticos; al anuncio de la agresión "a sus más caros intereses", la masa popular ganó la calle, exigió armas y, embargada por "la emoción social de la victoria", se colocó "a la vanguardia de la civilización defendiendo con sangre jamás igualada en pureza y ardor generoso, la democracia universal en peligro".

En julio de 1937 Vallejo asistió al "Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura" celebrado sucesivamente en Valencia, Madrid, Barcelona y París; en la capital española leyó un texto sobre "La responsabilidad del escritor" en la que retomó algunos de los enunciados de su artículo de febrero e insistió en que el contacto con la realidad —y, más concretamente, con la realidad española— era "la materia prima que debe tener cada escritor creador". Así pues, los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* son la consecuen-

cia de ese deber social y moral asumido por el escritor frente al conflicto del pueblo en armas, no menos que de un propósito artístico concreto: la creación de una nueva poesía de carácter épico que recogiera y exaltara las características humanas e ideológicas de aquella "lucha delirante" de todo un pueblo que no aspira a glorias militares, sino a la defensa de los derechos recién conquistados por la clase trabajadora.

Los artículos aludidos y otros más en los que Vallejo manifestó sus sentimientos acerca de la Guerra Civil española, bastarían por sí solos para comprender que su principal intención fue la de componer una serie de cantos épicos pronto transformados en elegías por las circunstancias adversas a la República) que tuvieran por asunto tanto las hazañas insignes como las oscuras bregas del pueblo español y cuyo destinatario ideal había de ser ese mismo pueblo y todos aquellos que, fuera de España, se solidarizaran con su causa. Está claro que no sería razonable pensar que los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* se conformaron exclusivamente con este propósito de ensalzar a los combatientes republicanos en su lucha contra el fascismo y de alentar la solidaridad con ellos, puesto que tal solidaridad sólo podía tener como base un proyecto social de igualdad y bienestar cuyas múltiples raíces bien pueden extenderse desde los postulados del cristianismo primitivo hasta los del marxismo-leninismo. Con todo, la necesidad de poner en claro los contenidos del pensamiento social de Vallejo ha podido dar pábulo a ciertas hipótesis de índole esotérica y religiosa que —de manera presumiblemente involuntaria— desfiguran el principal propósito de ese libro sobre España. Quizá no pase de ser un hábito metafórico de la crítica literaria el hecho de considerar a *España, aparta de mí este cáliz* como un "texto mesiánico... escrito no por el individuo Vallejo, sino en colaboración y a través de él" o que, ante el presunto deseo del poeta de trascender las circunstancias históricas de la Guerra civil española, se afirme que el tema profundo de ese libro es, en realidad, "el drama de la especie y no del particular individuo, sea quien fuera" (Larrea): pero ya resulta menos aceptable el empeño de algún profesor de literatura por hacernos creer que Vallejo adoptó una posición "ingenua" ante los sucesos de la Guerra civil, y que —aun anhelando la supervivencia de España— "cantaba esa supervivencia como un símbolo de la supervivencia del Perú, de la humanidad entera" y, sobre todo, la supervivencia "de la propia supervivencia en la supervivencia de la palabra" (Martínez García). ¿Qué difuso propósito político o qué ingenua vocación metafísica permiten afirmar que "no es la situación dramática concreta de España lo que produce una preocupación obsesiva en Vallejo hombre-poeta, sino única y precisamente la situación de España en cuanto signo al que se carga conscientemente de un significado o referencia simbólica", es decir, "la cristalización poética de una cierta visión cristiana del mundo y de la vida que, superando los principios humanísticos y sociales del materialismo marxista —aunque apoyándose en ellos y anexándolos— pretende una panorámica total del mundo... del hombre en lucha contra el dolor y la muerte?" (Martínez García). Por este equívoco camino se pretende conducir a los estudiantes españoles de hoy a una lectura "higiénica" de la poesía de Vallejo que, en realidad, acaba despojándola de sus compromisos humanos e ideológicos más legítimos.

Si bien tal tipo de exégesis pudiera ser objeto de una compulsión más detenida, por cuanto que a través de ellas se intenta propagar la insana visión de un Vallejo metafísicamente capaz de conmoverse ante el dolor y la muerte entendidos como categorías abstractas y universales pero alejado por completo de las “simples coyunturas” históricas, no es nuestro propósito acudir ahora a esa tarea, ya que la lectura directa de los textos de Vallejo permite corregir tantas especulaciones tendenciosas.

Examinaré ahora algunos rasgos semióticos característicos de *España, aparta de mí este cáliz* que nos permitan acercarnos al designio artístico de su composición no menos que a sus motivaciones ideológicas; caerá de suyo que no son necesariamente incompatibles el compromiso social y el *pathos* estético y cómo, en el caso particular del libro sobre España, Vallejo fue siempre coherente con sus convicciones doctrinarias. En efecto, los artículos citados precedentemente no sólo esbozaban las condiciones sociales e ideológicas en que se desarrollaba la Guerra Civil española, sino —más aún— las características fundamentales del canto épico cuya idea se iba formando Vallejo.

En primer término, esta nueva epopeya (entendiendo esta voz tanto en su acepción de hecho glorioso como de canto épico) no podría girar en torno de un héroe o héroes individuales, por cuanto que la hazaña de cualquier individuo, por más singular que fuera, nacía como “entrañada en la esencia popular”; es cierto que en la Guerra Civil ocurrían actos de “heroísmo inaudito” llevados a cabo individualmente, pero todos ellos eran el producto de una “impulsión espontánea, apasionada, directa” y se verificaban precisamente dentro de ese clima social que Vallejo calificó de “desorden genial de gesta antigua”. Por otro lado, no serían sólo los hechos más señalados dentro de estas circunstancias guerreras lo que el proyectado poema épico tendría que ensalzar sino, además y fundamentalmente, las “oscuras bregas” de cada anónimo individuo, afanado en superar tanto los riesgos del combate como los infortunios de la retaguardia.

Así entendida, tendría que ser una épica de hazañas comunes y sentimientos colectivos, realizadas y compartidos por individuos que persiguen un mismo fin y que arriesgan o pierden sus vidas en beneficio de una masa compuesta efectivamente de “hermanos humanos”. Como bien se comprende, la épica que Vallejo iba vislumbrando en sus artículos de febrero y marzo de 1937 no podía ser el canto militar a la bravura o astucia de un héroe militar ni a las mesnadas “regresivas” que lo siguen atraídas por el saqueo a la venganza, sino el himno al sacrificio de unos héroes anónimos o, en todo caso, el planto emocionado y doliente por su sacrificio salvador.

Tal epopeya —había dicho Vallejo en “Los grandes enunciados de la Guerra Civil española”— no podía ser comparada con las multitudinarias expediciones griegas y romanas, a la cabeza de las cuales siempre hubo un tribuno o un general; los trabajadores que se lanzaron a la toma del cuartel de la Montaña o del de Atarazanas no celebraron antes junta alguna ni salieron de las catacumbas de la conspiración: constituyen un pueblo unánime lanzado a la defensa de sus derechos que, gracias a la energía de su movilización, “debela en poco tiempo una insurrección militar y crea un severo orden revolucionario”.

Enfrentado a la tajante experiencia de la Guerra española, Vallejo tenía que adecuar su proyectado canto épico a una situación histórica nueva y peculiar y hacerlo capaz de transmitir las tensiones emocionales del pueblo en armas por medio de unas formas artísticas susceptibles de asimilarse a los movimientos cotidianos del habla o, diciéndolo con metáfora del propio Vallejo, capaz de emparejar la poesía con el “ritmo cardiaco de la vida”. Lo que importa de un poema —había escrito en un artículo del año 1929 sobre “La nueva poesía norteamericana”— es “el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice”; son “los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida” las que otorgan calidad humana y estética a la poesía y no necesariamente la bondad de las ideas filosóficas o políticas que sustente. Con todo, en la encrucijada de la Guerra española, era indispensable la defensa de unos ideales sociales que formaban parte entrañable del sentir de cada combatiente: de ahí que para Vallejo fuese preciso acentuar el “tono” que más se adecuase al “modo” de comunicación propio de las urgentes circunstancias de la guerra, tanto como a la objetivación de aquellas “vibraciones” acústico-motoras por cuyo medio se identificasen emotivamente todos los interlocutores inmersos en una misma situación: la defensa de la causa republicana.

Al inicio de su actividad literaria, Vallejo compuso en la cárcel de Trujillo un largo poema épico —hoy perdido— para conmemorar el centenario de la proclamación de la Independencia del Perú. Se conservan poco más de cuatro cuartetos alejandrinos asonantados; su título *Fabla de gesta*, evocaría el carácter popular de la lucha emancipadora, pero la estructura y entonación de sus versos se mantuvieron dentro de los patrones retóricos de la poesía cívica modernista. Sin embargo, la última estrofa deja ya ver la índole del pensamiento político de Vallejo y su elogio a Torres Tagle preanuncia el que sería su último canto al espíritu libertario y justiciero del “la gran raza hispana”:

Tú, la sangre de España que se embarcó al misterio  
en velas de coraje, pecho de par en par;  
tú, regresaste al fondo de la gran raza hispana,  
valor cuajado en Bronce y amor en Libertad.

Sin embargo, al proponerse la composición de otra “fabla de gesta” adecuada a las circunstancias inéditas de la Guerra Civil española, Vallejo tuvo que reflexionar de nueva cuenta sobre la radical diferencia de los modos de comunicación oral y escrita a que puede ajustarse el uso de la lengua según sea la índole cultural de sus hablantes o el medio de que éstos se valgan. Así, ponderó las posibilidades de integración de las características del modelo oral a su canto épico, pues aún habiéndose convertido la poesía heroica en un producto de la escritura artística, debía incorporar ciertas constantes significativas de su discurso oral originario.

Vallejo sabía muy bien, y basta para probarlo su esfuerzo continuado por ensanchar el universo de lo literario por medio de la incorporación de zonas de experiencia y expresión propias del discurso oral, que éste se distingue por el carácter fragmentario de sus enunciados, por la abundancia de expresiones fijas,

epítetos, locuciones antitéticas o redundantes y, sobre todo, por la índole misma del proceso de comunicación para el que cuentan de manera determinante las condiciones existenciales que lo rodean, así como la obligada presencia de un destinatario siempre dispuesto a intervenir de manera espontánea en el proceso discursivo de su interlocutor.

Frente a este tipo de comunicación oral, la lengua escrita impone un sistema muy diferente; lo que en el intercambio hablado se da como una relación personal e inmediata del remitente y el destinatario, en la comunicación escrita aparece como una distancia que éste último debe superar por su propio esfuerzo. El texto escrito se constituye, pues, como un universo autónomo, gramatical y semánticamente completo, que prescinde de las circunstancias expresadas en que se verifique su lectura; por ello insiste en la organización de sus materiales semióticos e ideológicos, que el destinatario podrá, en todo caso, aceptar o rechazar, pero al que nunca le será dable intervenir directamente en su desarrollo.

70

A mi modo de ver, en *España, aparta de mí este cáliz* Vallejo cumplió su mayor esfuerzo por alcanzar un tipo de expresión poética que, contando con la permanencia y reiteración del mensaje verbal que la escritura garantiza, fuera también capaz de provocar las respuestas efectivas e inmediatas de un auditorio cuya presencia real es asumida por el poeta de manera permanente.

Este recurso a los modos de comunicación oral no era nuevo en Vallejo; para sus lectores conspicuos resulta evidente que desde *Los heraldos negros* hasta *Poemas humanos* llevó a cabo un creciente esfuerzo por liberar a su poesía de los clichés de la escritura literaria, incorporando a ella giros y esquemas del habla cotidiana que sustituyeran los moldes previsibles y anquilosados del estilo modernista por los movimientos sueltos y expresivos del intercambio oral. Algunos estudiosos de Vallejo advirtieron hace tiempo la frecuencia con que aparecen en su poesía diversos elementos del habla coloquial; para Giovanni Meo-Zilo ese “estilo de conversación” advertible en muchos pasajes de sus primeros libros es el resultado de la “irrupción inmediata de un sentimiento de ternura que... es parte esencialísima del alma vallejana”. Roberto Paoli distinguió dos niveles expresivos en *Trilce*: uno que recoge las experiencias concretas de la vida de Vallejo y que se caracteriza por el empleo de una lengua infantil, tierna y familiar y otro en que las preocupaciones expresivas del vanguardismo se manifiestan a través de los tecnicismos, los calcos léxicos, las “juntas de contrarios”, etc. Yo mismo he sustentado la idea de que el segundo libro de Vallejo responde a un periodo de máxima agudización del conflicto entre la lengua y la realidad, entre la experiencia y la expresión; ante esa crisis literaria y existencial, Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que no sólo fuese capaz de recuperar el pasado mítico de la infancia, sino de hacerlo compatible con el presente de encarcelamiento y abandono. En ese intento, las locuciones coloquiales —transcritas directamente o metafóricamente transfiguradas— contribuyen a establecer un nexo entre la realidad de la lengua comunitaria y las solitaciones de un mundo incomprensible y convulso que exaspera al poeta:

De la noche a la mañana voy  
sacando lengua a las más mudas equis...

En nombre de la que no tuvo voz  
ni voto...

Tendíme en son de tercera parte...

Esta tendencia continúa y se acrecienta en los *Poemas humanos* aunque en ellos las locuciones coloquiales ya no se incorporan de manera tan abrupta o conflictiva, como podía ocurrir en *Trilce*, sino que se integran a los demás recursos estilísticos por cuyo medio Vallejo alcanzó a formular una síntesis paradójica de lo cotidiano y lo trascendente en la experiencia humana. Con todo, es evidente que en *España, aparta de mí este cáliz* nos enfrentamos a una radicalización de los modelos de oralidad acogidos por la lírica de Vallejo; aquí ya no se trata —como en los libros anteriores o, inclusive, en los textos coetáneos de los *Poemas humanos*— de darles preferencia a los patrones de la lengua hablada sobre los de la literaria, sino de sustituir al máximo posible las complejas estructuras de la comunicación escrita por los enunciados gramaticalmente incompletos pero fuertemente expresivos de la lengua oral, siempre determinados por las categorías de la intimación que, al decir de Emile Benveniste, “implican una relación viva e inmediata entre el enunciador y el alocutario,” esto es, entre el productor de una alocución y el destinatario de la misma.<sup>2</sup>

De acuerdo con su propia visión de la gesta del pueblo español, Vallejo escribió —sabemos que de manera convulsa y fragmentaria durante un breve tiempo— los cantos destinados a ser “expresión directa e inmediata” de las luchas y las bregas de aquellos mismos combatientes a quienes iban idealmente dirigidos: la identificación del sujeto colectivo o múltiple de los enunciados épicos con el destinatario plural de los mismos, es decir, la comunidad del héroe y del auditorio en tanto que miembros de una misma clase laboriosa enfrentada al poder de sus explotadores, hace necesaria la identificación expresa del poeta —instrumento del canto— con la fuente de la epopeya: el pueblo en armas. De ese modo, tanto el enunciador como los sujetos del enunciado o los alocutarios del mismo serán entidades correlativas incorporadas en actos de comunicación que los engloban por igual y a los que, por encima de la diferencia de sus respectivas funciones discursivas, se atribuye una misma tarea ideal: la construcción de una sociedad en la que, finalmente,

¡Se amarán todos los hombres...

... trabajarán todos los hombres,  
engendrarán todos los hombres,  
comprenderán todos los hombres!

<sup>2</sup> De la enunciación —ha dicho Benveniste— procede la instauración y de la categoría de presente, y de la categoría de presente nace la categoría de tiempo... El presente formal no hace sino explicitar el presente inherente a la enunciación, que se renueva en cada producción de discurso, y a partir de este presente continuo, coextensivo con nuestra presencia propia, se impone en la conciencia el sentimiento de la continuidad que llamamos tiempo...” (82 y ss).

Conviene insistir en esa doble entidad formal del destinatario interno y el destinatario externo de los cantos de *España, aparta de mí este cáliz*, así como la correspondencia sustancial, real, de ambos. De hecho, en los quince poemas que integran el libro, los sujetos de los enunciados —esto es, los héroes o las víctimas de las acciones mentadas— son al propio tiempo los destinatarios internos del enunciado y, por tanto, equivalentes formales de los miembros del auditorio, cada uno de cuyos integrantes participa, externamente, en el plano de lo dicho (el texto) e interna, psíquicamente, en el plano de lo mentado (las entidades históricas, sustanciales, que el discurso tematiza). La función apelativa del vocativo asignado por lo general a nombres colectivos o gentilicios hace, primero, que éstos sean alocutarios internos del enunciado en el que también desempeñan la función de sujeto y, segundo, los identifica de manera formal con los destinatarios de la enunciación, esto es, con el auditorio a quien va dirigido el mensaje.

La exhortación a una entidad que puede ser semánticamente sujeto del enunciado y destinatario de la enunciación, permitió a Vallejo el uso de un recurso particularmente adecuado para otorgar de forma simultánea dos direcciones discursivas a sus cantos: de un lado, hacia el héroe-masa del contexto verbal (“Voluntario de España...”, “Proletario...”, “Campesino...”, “Voluntario soviético...”, “Extremeño...”, “Niños de España...”) y de otro lado hacia los destinatarios del contexto situacional, hacia los oyentes de cada previsible actualización del texto, que se identifican emotivamente con los héroes colectivos y los hace verse a sí mismos como protagonistas virtuales de la epopeya.

A los sujetos del contexto verbal —desdoblados en alocutarios internos por obra del vocativo— Vallejo se dirige a través de oraciones de carácter apelativo o de intimación:

Proletario que mueres de universo...

Campesino, caído con tu verde follaje  
por el hombre, con la inflexión social de tu  
meñique...

Tácitos defensores de Guernica...

A los destinatarios externos, en tanto que sujetos potenciales de la epopeya, se dirige por medio de enunciados de carácter fático, de ajuste psíquico o semántico de la comunicación entre el emisor y sus interlocutores:

Muerte y pasión de guerra entre  
olivos, *entendámonos..*

Porque elabora su hígado la gota que te dije,  
*camarada.*

Varios días el aire, compañeros...

A veces, evocando las características del coloquio en la comunicación epistolar, apela al alocutario interno del enunciado y lo insta a realizar una acción determinada o le refiere un suceso del cual él mismo ha sido protagonista:

¡Ramón! ¡Collar! ¡A ti! Si eres  
herido no seas malo en sucumbir...

¡Te diré que han comido aquí tu carne, sin  
saberlo!

¡Salud, hombre de Dios, mata y  
escribe!

Pero, en general, la apelación a los interlocutores internos, tanto como a los destinatarios de la enunciación, se hace voluntariamente ambigua con el propósito ya mencionado de provocar el efecto semántico de una comunidad ideal de combatientes para quienes las acciones individuales se subordinan al impulso colectivo que las origina. En el poema que lleva por título "Imagen española de la muerte" no es fácil distinguir quién sea el destinatario de las exhortaciones que pronuncia el emiteente, si el propio sujeto del enunciado o el interlocutor situacional, por cuanto que este último queda ya en forma definitiva incorporado a las circunstancias mentadas en el texto:

¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su  
costado!

¡Ahí pasa la muerte por Irún...!  
¡Llamadla! ¡Daos prisa!...  
¡Llamadla, hay que seguirla  
hasta el pie de los tanques enemigos...

Es evidente que esta identificación funcional de los destinatarios de la enunciación con los destinatarios internos del enunciado tiene como propósito el reforzamiento de los vínculos de solidaridad emotiva, ideológica y social, vínculos que volverán a ser subrayados por el empleo de algunos procedimientos propios de la cultura oral, tales como el epíteto en función especificadora (objetiva) por cuyo medio se destacan las cualidades de los combatientes en tanto que éstas se corresponden con las de todo el pueblo en armas.

Lo mismo que en los poemas homéricos y en los cantares de gesta románicos, el epíteto o las frases adjetivas con valor predicativo, serán empleados por Vallejo con el fin de caracterizar las virtudes del héroe popular; pero contrariamente a la épica antigua o medieval—que exalta las cualidades personales del héroe (su astucia, su valentía, su papel mesiánico, etc.), en sus cantos épicos de la Guerra española Vallejo valoró sus rasgos sociales y morales más sobresalientes, a saber: su lealtad a los ideales comunitarios, su fe en el triunfo de la causa popular, su vocación al sacrificio:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos...

¡Liberador ceñido de grilletes,  
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas  
la extensión...!

Obrero, salvador, redentor  
nuestro...

¡Soldado conocido, cuyo nombre  
desfila con el sonido de un abrazo!

74

El encomio, como se sabe, constituye una forma maniquea de caracterización moral basada en la oposición tajante entre el bien y el mal, entre un *nosotros* que lucha por causas asumidas como verdaderas y justas y unos *otros* que atentan contra ese orden perfecto y deseable. También en *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo en principio apeló a esta oposición ideológica tan característica de las culturas orales y la asoció al epíteto y a otras formas equivalentes, por medio de las cuales ponderó la bondad de la causa por la que lucha el héroe-masa republicano y su combate contra la maldad de enemigo:

Porque en España matan, *otros matan*  
al niño...  
¡Voluntarios,  
por la vida, por los *buenos*, matad  
a la muerte, matad a los *malos*!

Sin embargo, Vallejo muy pronto matizó el sentido de esta oposición entre los representantes del bien y del mal, pues donde la primera versión de “Los mendigos pelean por España” decía:

Los pordioseros luchan  
suplicando infernalmente  
a Dios, para que ganen los pobres la batalla  
de Santander...

en la versión definitiva suprimió “para que ganen los pobres la batalla” y mantuvo tan solo: “suplicando infernalmente / a Dios por Santander”. Es evidente que aun siendo la lucha de los republicanos españoles contra una insurrección militar que terminó arrebatándole sus derechos a la clase trabajadora, ésta no podía tener para Vallejo un propósito de aniquilación radical del enemigo, sino el de su conversión al nuevo orden comunitario que garantizaría la libertad de todos y haría que tanto el “explotado” como el “explotador” acabasen siendo “hermanos humanos”; así pues, el sacrificio de los combatientes se vería recompensado por la eclosión de una nueva sociedad en la que, evangélicamente:

¡Se amarán todos los hombres  
y comerán tomados de las puntas de vuestros  
pañuelos tristes  
y beberán en nombre  
de vuestras gargantas infaustas!  
¡Sólo la muerte morirá!

Sin duda, uno de los rasgos más notorios del modelo de comunicación oral es el de la intervención empática del emiteente en la materia de su canto, recurso que Vallejo utilizó reiteradamente en sus poemas a España; de este modo, no sólo se presenta a sí mismo como testigo de los acontecimientos a que alude, sino que deja constancia de sus particulares reacciones emotivas, recurso por cuyo medio se acentúa aquella unidad sustancial del héroe con el poeta y el destinatario su canto. En términos generales, el emiteente se presenta ante su alocutario textual, es decir, interno, como testigo de los acontecimientos y, más aún, como partícipe de sus hazañas y, en algunos casos, como su interlocutor directo:

¡Extremeño, dejásteme  
verte desde este lobo, padecer,  
pelear por todos...!

Siéntate, pues, Ernesto...

Aquí,  
Ramón Collar,  
prosigue tu familia sog a sog...

Hay ocasiones en que el emiteente se comunica con sus alocutarios externos por medio de un discurso paralelo, a la manera de los *apartes* dramáticos, que orientan expresamente la enunciación hacia los destinatarios "reales" del auditorio y la desvinculan provisionalmente de los alocutarios internos con el fin de que aquellos puedan tomar alguna distancia reflexiva respecto de los acontecimientos referidos, de sus causas o sus efectos:

Todo acto o voz genial viene del  
pueblo  
y van hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas...

... y horrisona es la guerra, solivianta,  
lo pone a uno largo, ojoso;  
da tumba la guerra, da caer,  
da dar un salto extraño, de antropoide!

Pero con mayor frecuencia la irrupción del poeta tiene un carácter plenamente agonístico, al grado de que aparecen tematizadas en el texto las reacciones

psíquicas y motoras que provocan en el emittente los hechos que él mismo relata. Por medio de este recurso se presenta de manera patética aquella identidad sustancial del rapsoda con el héroe y con los destinatarios de su canto; en efecto, la tematización de las reacciones psicomotoras del poeta —en tanto que entidad biológica y social— y su consiguiente explicitación en el texto, concede a la figura del enunciador el doble papel de cronista y agonista, de instrumento para la exaltación de las hazañas y virtudes del héroe colectivo, y de espejo o conciencia de las reacciones inmediatas del alocutario externo, que reconocerá en las actuaciones empáticas del poeta la naturaleza de sus propios procesos emocionales:

Voluntario de España, miliciano...  
 cuando marcha a matar con su agonía  
 mundial, no sé verdaderamente  
 qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
 lloro, atisbo, destrozo, apagan,  
 digo a mi pecho que acabe, al bien que venga  
 y quiero desgraciarme...

Vamos, pues, compañero...  
 Por eso al referirme a esta agonía  
 aléjome de mi gritando fuerte:  
 ¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.

La intensa participación emotiva del poeta y de su auditorio en las acciones y pasiones del héroe-masa había de ocasionar, como vimos, una permanente imbricación de las funciones que contraen las diversas entidades del proceso de comunicación, al grado de que el enunciador y el alocutario, al asumir empáticamente funciones textuales y extratextuales, borran las fronteras entre la enunciación y lo enunciado y, en consecuencia, anulan los niveles temporales entre los acontecimientos mentados y el momento de la transmisión del texto que los manifiesta. Esta capacidad homeostática de las culturas orales para instalar las acciones pretéritas en el presente de cada una de sus actualizaciones textuales, constituye asimismo una de las características sobresalientes de *España, aparta de mí este cáliz*.

Las oraciones de adjetivo verbal —a las que ya se aludió al tratar del uso del epíteto— así como los sintagmas en que aparece un gerundio, conceden a las acciones mentadas por el texto el sentido de una permanencia o duración que permite al auditorio asumir la actualización de lo dicho como si se tratara en verdad de la actualidad de lo mentado. Si a esto se añade la acumulación de frases u oraciones yuxtapuestas y reiterativas, así como el carácter atributivo de los escasos sintagmas con verbos en forma de personal, el efecto semántico que —por dar una idea de su peculiaridad— llamaremos de *actualidad actualizada*, alcanza una gran fuerza persuasiva sobre el auditorio:

Málaga literal y malagueña,  
 huyendo a Egipto, puesto que estás clavada,

alargando en sufrimiento idéntico tu danza,  
resolviéndose en ti el volumen de la esfera,  
perdiendo tu botijo, tus cánticos, huyendo  
con tu España a cuestras y tu orbe innato.

Contribuye aún más al logro del efecto mencionado el empleo de oraciones de gerundio e infinitivo —ya sea que éste cumpla una función nominal o verbal— por cuyo medio se refuerza al máximo el sentido de transcurso y continuidad, es decir, de presencia absoluta de las acciones mentadas en el discurso:

...el perder a la espada  
y el ganar  
más abajo del promo...

locos de polvo, el brazo a  
pie, amando por las malas,  
ganando en español toda la tierra,  
retroceder aún, y no saber  
dónde poner su España, dónde ocultar su beso de  
orbe,  
dónde plantar su olvido de bolsillo!

En los artículos de Vallejo aludidos al principio, pudimos advertir en forma clara la decisión del poeta de constituir sus cantos a España de manera tal que no sólo se hicieran cargo del carácter esencialmente popular de la gesta republicana, sino de la necesidad de encontrar las formas apropiadas a la “expresión directa e inmediata” de los acontecimientos referidos tanto como de las reacciones que éstos suscitarán en el ánimo del auditorio. Con ese fin se valió, entre otros, de los recursos propios de la cultura oral más idóneos para el establecimiento de una comunicación poética eficaz con aquel “analfabeto a quien escribo”, que era —en el “Himno a los voluntarios de España”— la manera en que Vallejo aludía expresamente al destinatario formal de su canto: los hombres iletrados y explotados del pueblo en armas.

A mi ver, es indudable que Vallejo no sólo estuvo plenamente consciente de la “irradiación ideológica” que debían tener sus cantos a España, es decir, del carácter militante y comprometido en la defensa de los ideales políticos representados por el Frente Popular y la República Española, sino además y sobre todo de su condición “intrínsecamente revolucionaria”, esto es, de su audaz replanteamiento de las posibilidades de la escritura para dar “respuestas corales” a unos acontecimientos bélicos “deslumbrantes e inesperados” y para iluminar a un auditorio idealmente compuesto por campesinos y trabajadores sin competencia literaria sus propias “oscuras bregas” por alcanzar, sobre la desdicha y la muerte, su proyecto de dignidad humana.

## OBRAS CITADAS

Pascual Buxó, José. "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo." *Anuario de Filosofía* 6-7, 1968. Universidad de Zulia, Venezuela. Véase ahora: César Vallejo: *crítica y contracrítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.

Benveniste, Emile. "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de lingüística general*. II. México: Siglo Veintiuno, 1977. 82-91.

Martínez García, Francisco. "Introducción biográfica y crítica". En César Vallejo, *Poemas humanos, España aparta de mí este cáliz*. Madrid: Castalia, 1987, 7-53.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy, Technology of the Word*. London: Methuen and Co., 1982. (Hay traducción española: *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

Vallejo, César. *Poesía completa*. Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea. Barcelona: Barral Editores, 1978.

# Francisco Pizarro y la creación del héroe

Frank Casa

**E**n su análisis de las comedias de Tirso de Molina, Blanca de los Ríos utiliza un dato controvertido de la biografía del dramaturgo para interpretar la totalidad de su obra.<sup>1</sup> Según la ilustre investigadora, la supuesta ilegitimidad de Gabriel Téllez se manifiesta en una continua preocupación por los marginados, los indefensos y los individuos que han perdido, por razones circunstanciales, su posición social.<sup>2</sup>

Aunque reconozcamos en la interpretación de doña Blanca la influencia del positivismo crítico, no hay duda alguna que el tema del marginado aparece con distintas variantes en muchas comedias del autor.<sup>3</sup> Esta obsesión temática, sin embargo, puede ser solamente una consecuencia de la conocida proclividad del autor a utilizar situaciones y motivos con acusada frecuencia, práctica que ha movido a varios críticos a hablar del auto-plagio en Tirso de Molina<sup>4</sup> (Arjona).

Al considerar comedias de trasfondo totalmente ficticio, se puede analizar esta preferencia siguiendo las líneas estructurales y temáticas de la obra. Pero cuando se trata de situaciones y personajes netamente históricos, la manifestación de esta tendencia puede indicar o un ejemplo de literalización de la vida o una intención política.<sup>5</sup>

En la trilogía de los Pizarro, Tirso vuelve a tratar el tema del marginado. Que Francisco Pizarro fuera ilegítimo no hay duda alguna. Los datos de que disponemos nos dicen que Gonzalo Pizarro, el hijo de Hernando Alonso Pizarro, un vecino principal de Trujillo, conoció a Francisca González, hija de Juan Mateos y de María Alonso, "personas llanas que viven de su trabajo", según reza un documento. En efecto, parece que Francisca servía como criada en un monasterio de las Freilas de la Puerta de Coria y que Gonzalo escaló los muros del convento para su visita nocturna. Cuando las consecuencias de esta visita llegaron a manifestarse, Fran-

<sup>1</sup> Ver la introducción a las *Obras Completas de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1946, I, pp. 26-28.

<sup>2</sup> Sobre la legitimidad de Tirso de Molina, ver P. Miguel L. Ríos, "Tirso de Molina no es bastardo" en *Estudios*. Madrid: Revista Estudios, 1949, pp. 1-13.

<sup>3</sup> Entre las comedias que tratan este tema se encuentran: *El melancólico*, *Esto sí que es negociar*, *El vergonzoso en palacio* y *La ventura con el nombre*.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión del auto-plagio en Tirso, ver: Gerald Wade, "Tirso's Self-Plagiarism in Plot", *Hispanic Review*, 4 (1936), 55-65; E. H. Templin, "Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism", *Hispanic Review*, 5 (1937), 176-180.

<sup>5</sup> Marie Gleeson O. Tuathaigh, "Tirso's Pizarro Trilogy: A Case of Sychophancy or Lese-Majesty", *Bulletin of Comediantes*, 38 (1986), 63-82.

cisca fue despedida por las monjas y encontró refugio en casa de su padrastro, Juan Casco. Al nacer el niño se le puso el nombre de la madre y más tarde el apellido paterno, a pesar de su evidente ilegitimidad.<sup>6</sup>

Francisco Pizarro crece entre los labradores extremeños de los cuales recibe mucha instrucción sobre las cosas del campo y ninguna sobre el arte de leer y de escribir; pasa su niñez vigilando animales domésticos. Francisco López Gómara con poca generosidad, para no decir evidente malicia, le lleva a dar un tinte marcadamente negativo a la niñez de Pizarro. Gómara insiste en que el joven Pizarro fue porquerizo, fue abandonado al nacer en la puerta de una iglesia y que fue amamantado por una puerca. La relación de Pizarro con los puercos continúa al explicarse el porqué el joven abandonó su pueblo para pasar a Italia en busca de aventuras. Según Gómara, la razón fue que él perdió una piara y como temía la ira de su padrastro prefirió no volver a casa.<sup>7</sup> Es muy claro que los antecedentes del niño bastardo deban muy poca materia al dramaturgo para ensalzar las hazañas del futuro conquistador y gobernador.

El interés de Tirso por los Pizarro data de su estancia en Trujillo, entre 1626 y 1629, como consecuencia de la muy conocida decisión de la Junta de Reформación del Consejo de Castilla que denunció el escándalo causado por un fraile que se dedicaba a escribir comedias frívolas. La Junta, quizás a instancia de un enemigo de Tirso (hay que destacar que nadie se preocupaba de las hazañas amorosas de Lope de Vega en esta época) pidió la expulsión de Madrid del dramaturgo y Tirso fue castigado con destierro en Extremadura, pero como la Orden lo nombró Comendador del monasterio de Trujillo es muy probable que se reconociera el aspecto puramente político de esta condena. De todos modos es importante recordar que el monasterio al cual fue destinado Tirso había sido fundado por la hija de Francisco Pizarro y que precisamente durante el periodo del destierro de Tirso, el nieto de Hernando y Francisca Pizarro había presentado a Felipe IV un memorial en el que pedía la restauración del marquesado, título que le fue concedido finalmente en 1630. Es posible que la estrecha relación de los Pizarro con el monasterio y la injusticia de su propio destierro llevaran a Tirso a interesarse en las agitadas vidas de los aventureros extremeños. La solicitud al rey, que se gestionaba en esta época, para reanudar el marquesado que se había extinguido con la muerte de Francisco Pizarro, pudo haber causado la composición de la trilogía y la obra es, entonces, la contribución de Tirso a la recuperación del título por parte de la familia que patrocinaba el monasterio. Sin embargo, al empezar su obra, el poeta se encontró con unos elementos que mal se prestaban a una glorificación del célebre conquistador y su familia. Como todos los apologistas que tratan de ensalzar los orígenes de hombres famosos, Tirso de Molina se encontró con la

<sup>6</sup> Sobre el nacimiento y crecimiento de Pizarro, ver Rómulo Cúneo-Vidal, *Vida del Conquistador del Perú, Don Francisco Pizarro*. Barcelona: Maucci, 1925, pp. 28; 89-90; Manuel Ballesteros Gai-brois, *Descubrimiento y Conquista del Perú*. Barcelona: Salvat, 1963, pp. 52-54; José Antonio del Busto Duthurburu, *Francisco Pizarro, el Marqués Conquistador*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965, pp. 9-13.

<sup>7</sup> Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias*, Barcelona: Editorial Iberia, 1954, p. 244.

necesidad de alterar datos y embellecer circunstancias para que las hazañas de su protagonista coincidieran con los requisitos de la figura heroica. En la elaboración de la trilogía, Tirso tuvo no sólo que explicar el nacimiento ilegítimo de Francisco Pizarro sino también la traición de Gonzalo Pizarro contra el rey, la muerte del joven Almagro por el otro hermano Hernando y las relaciones ilegítimas de éste con Isabel Mercado antes de que se casara con Francisca, la hija del conquistador y de una princesa inca, de cuyo matrimonio provienen los futuros marqueses de la Conquista.<sup>8</sup> Naturalmente ésta no es la primera vez que la Comedia propone una revisión radical de los hechos históricos para adular a un patrocinador.

En el primer tercio del siglo xvii, la sociedad española no aceptaba fácilmente la elevación social del hombre humilde que llega a la fama por su propio esfuerzo. A pesar de la repetición, este concepto encuentra en muchas obras, desde *La Celestina* hasta el *Lazarillo de Tormes*, su más acabada expresión en la famosa frase cervantina de "cada uno es hijo de sus obras", la sociedad española de Tirso de Molina todavía creía hondamente en la superioridad moral de la nobleza sobre la gente común. Las grandes hazañas, los actos heroicos se reservaban para esos individuos cuyo linaje era patente indicadora de su valor personal. Para que Pizarro encajara plenamente dentro del sistema cultural español era necesario que pasara a formar parte del estamento dominante, la nobleza. Ésta es la razón por la que Tirso de Molina se dedica a crear nuevas realidades que harán posible la integración de Pizarro en el panteón de los héroes.

Antonio Maravall nos proporciona la explicación para este afán de ennoblecimiento cuando cita al sociólogo Thorin Weblen quien afirma que "la estimación humana se basa en la estimación social y para elevar aquélla hay que ascender en ésta".<sup>9</sup> Sabemos además que el Renacimiento empieza a romper con el esquema social tradicional de los estamentos. La presencia de labradores ricos, mercaderes y otros individuos de los florecientes centros urbanos iba minando la continuación de un sistema social basado exclusivamente en el linaje. Sin embargo, el deseo de ascendencia social, presente en todas las épocas, no se vierte, en la España del Siglo de Oro, primeramente hacia la riqueza sino hacia el rango social. En la sociedad española del Renacimiento continuaba arraigada la idea de que la superioridad social era la fuente de honores y riqueza. Nosotros podemos ver la atracción que ejercía el concepto de nobleza, aunque de manera irónica, en el famoso episodio del *Lazarillo de Tormes* (Tratado Séptimo) donde el pícaro, una vez que puede reunir un dinerillo con su trabajo de aguador, deja de ejercer esta humilde profesión y se compra un vestido de caballero y una espada, ambos de segunda mano.

La trilogía de los Pizarro es una apología político-social de la célebre familia y para esta ponencia quisiera fijarme en la intención mitográfica de Tirso en la comedia que trata de Francisco Pizarro. El propósito de Tirso es legitimizar el nacimiento de Pizarro y crear una leyenda heroica que se aproxime a los mitos fundacionales de los grandes imperios. En su libro sobre la épica, el investigador

<sup>8</sup> Otis H. Green, "Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina", *Hispanic Review* 4 (1936), pp. 201-225.

<sup>9</sup> Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986, p. 354.

británico, C. M. Bowra discute las principales características del héroe que nosotros podemos resumir brevemente:

- 1) El héroe difiere de los otros seres humanos por la superioridad de su fuerza.
- 2) El héroe se reconoce como tal debido a las circunstancias extraordinarias de su nacimiento.
- 3) Al nacer hay augurios y señales que indican su futura gloria.
- 4) Su calidad de héroe se evidencia en las hazañas de su juventud.
- 5) El héroe actúa como adulto cuando los otros son todavía muchachos.
- 6) Su condición de héroe se expresa en su energía, violencia y agresividad.
- 7) Los grandes héroes son esencialmente guerreros.<sup>10</sup>

Casi todas estas características, como veremos a continuación, aparecerán en la caracterización que Tirso elabora sobre Pizarro.

Tradicionalmente, los orígenes de los grandes pueblos, por perderse en la lejanía de los siglos, vienen ligados a una intención divina revelada en las acciones del héroe, quien sirve de instrumento humano para llevar a cabo el propósito divino. En los casos en que faltan suficientes elementos para la construcción de este mito, se echa mano de acontecimientos extraordinarios. Tirso, aunque limitado por lo reciente de los acontecimientos que narra y por el peso de los datos históricos no vacila en servirse de elementos mitológicos tomados de varias fuentes para elaborar su tema. No es extraño entonces que utilizara el mito de Rómulo y Remo, los fundadores del glorioso pueblo romano, para dar lustre al futuro creador de otro imperio.

El primer problema que Tirso tiene que resolver es la ilegitimidad de su protagonista. En los grandes mitos, el aspecto social de esta condición tiene poca importancia y es además superado al hacer que el héroe sea hijo de un ser sobrenatural. Tirso, como eclesiástico ilustrado, sabe muy bien que la religión cristiana no le permite la utilización de este recurso. Sin embargo, el dramaturgo no está desprovisto ni de habilidades técnicas ni de conocimientos literarios para resolver el problema. Primero, se vale de un tema frecuente en su teatro, la rivalidad entre dos hermanas, que crea un inevitable mal entendido en que Gonzalo Pizarro, después de haber tenido relaciones sexuales con doña Beatriz, bajo promesa de futuro matrimonio, se marcha de Trujillo creyendo que el hombre con quien se había batido cerca de la casa de Beatriz —en realidad el novio de la hermana Margarita es el amante de Beatriz. Con este enredo novelesco, Tirso puede resolver dos problemas graves a la vez: la ilegitimidad de Francisco Pizarro es debida no a la ligereza moral de sus padres sino a una especie de adversa fortuna representada por la tendencia de los personajes de la Comedia a llegar a una conclusión errónea en momentos críticos. Tirso suaviza el problema aún más al convertir a la madre de Francisco de humilde criada de convento en la hija de un caballero, tan perdidamente enamorada de Gonzalo que esperará a su viejo amante por doce

<sup>10</sup> C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, New York: St. Martin's Press, 1966, pp. 94-97.

años antes de casarse con otro noble que la requiere. Pero nuestro dramaturgo no se contenta con esta explicación a pesar de que convierta lo que fue un ejemplo más de las frecuentes violaciones de una villana por parte de un noble, en un episodio digno de un libro de caballería o de una novela italianizante. Tirso añade otro elemento estabilizador: hace que el padre de Beatriz, al encontrar de una manera novelesca al niño expósito, atraído hacia el pequeño por un extraño impulso, lo traiga a su casa y le pida a la misma Beatriz criarlo. Los documentos históricos nos dicen que años después una pariente del abuelo, María de Carbajal, recordaría, sin duda después de la vuelta triunfal de Pizarro a Trujillo en 1529, “que le conoció siendo pequeño en casa de hernando alonso piçarro, su aguelo” (Del Busto, p. 11), pero Tirso hace que el niño Pizarro sea criado en la casa del hidalgo y que reciba su afecto y protección, aunque éste no se diera cuenta del verdadero origen del joven. Naturalmente, el afecto que siente el viejo Pizarro para con Francisco es consecuencia de “la fuerza de la sangre”, este concepto místico según el cual hermanos, padres e hijos sienten una inmediata atracción para con una persona que desconocen y que resultará ser al fin un ser amado perdido.

Aunque estos cambios hubieran bastado para lavar la mancha de bastardía del futuro gobernador, el dramaturgo añade ahora elementos ficticios y literarios para completar su labor. Al ser casi obligada Beatriz a contraer matrimonio, Francisco se encuentra sin la protección de su madre y bajo la severa autoridad del abuelo. Abandonado por la madre, incomprendido por el abuelo, a menudo ofendido por las referencias de sus compañeros a su nacimiento, Pizarro decide marcharse de su tierra para establecer la naturaleza de su ser mediante sus propios esfuerzos. Nos encontramos, entonces, con una de las frecuentes contradicciones de la Comedia que hace coexistir la insistencia en el mayor valor moral de la nobleza con la idea de que el éxito debido a la propia fuerza y a su propia voluntad tiene mayor mérito que el adquirido por linaje. Es el mismo tipo de contradicción que notamos en obras en que se alaba la superioridad moral de la vida del campo al mismo tiempo que se afirma que el personaje es humillado al no ser reconocida su condición de noble. *El vergonzoso en palacio* del mismo Tirso y *Del rey abajo, ninguno* de Rojas Zorilla nos proporcionan ejemplos de esta dualidad.

Al afirmar que la bastardía de Pizarro es debida a un caso de fortuna y que la familia de su madre es noble y que ha sido criado por su propia madre en casa del abuelo materno, Tirso borra buena parte de la mancha social relacionada con la condición de bastardo. Pero la futura gloria de Pizarro requiere unos comienzos más notables que la mera legitimidad. Y es por esta razón que Tirso rodea el nacimiento de Pizarro con los elementos mitológicos aludidos antes. Pizarro, quien había encontrado en campo abierto, situación que pudiera indicar su condición de hijo desamparado, se convierte en “el hijo de las encinas”, un hijo de la naturaleza cuya proveniencia misteriosa encierra un propósito divino. Después de haber trabajado tanto para dar al joven Pizarro la legitimidad social y un nombre ilustre —necesarios fundamentos para su futura gloria— Tirso hará que Pizarro renuncie a la aceptación social y abandone casa, nombre y familia para depender exclusivamente de sus fuerzas:

si a pesar de inconvenientes  
 medio mundo no conquisto.  
 No tendré nombre hasta entonces;  
 no sabrán de qué principios  
 procedo... (II, XVII)

No hay que olvidar que el propósito central del héroe literario es dar sentido a su nombre mediante el brillo de sus hazañas. Como en los libros de caballerías y en los poemas épicos, el héroe se autodefine por medio de sus acciones y su nombre es consecuencia y símbolo de la realidad conquistada. El héroe en un sentido estricto de la frase es "el hijo de sus obras".

84 Pero el hallazgo del niño Pizarro nos da otro indicio de su naturaleza extraordinaria. Pizarro a imitación de Rómulo y Remo es amamantado por un animal, una cabra. Es verdad que una cabra no representa la misma pujanza que una loba pero es mucho mejor que una cerda. La cabra es un animal del campo y forma parte de la tradición pastoril tan querida por los autores del Renacimiento. Pizarro es entonces un hijo de la naturaleza, un ser que debe su existencia a fuerzas primordiales.

Las hazañas del joven Francisco en la batalla de Zamora, la defensa de su padre atacado alevosamente, el brazo fuerte de Hernán Cortés en que los dos se disputan una bola de madera que termina por partirse, simbolizando así la división del nuevo mundo entre sus máximos conquistadores, y la participación en la conquista de Granada constituyen los elementos que contribuyen a la creación del futuro fundador de reinos.

La literatura presenta una realidad cambiante de la figura del héroe: el héroe del mito es un dios, el héroe de los romances novelescos es superior a los otros hombres y también a su ambiente y el héroe épico es una persona superior a los otros hombres pero no a su ambiente. El héroe épico es, por tanto, un ser cuyas grandes virtudes le propelen hacia un destino mayor pero cuya humanidad marcará los límites de sus fuerzas.<sup>11</sup>

Desgraciadamente, Tirso de Molina no se interesa por el proceso que lleva al héroe desde la realización de su glorioso destino hasta la aceptación de sus limitaciones humanas. Su propósito es más bien la presentación del joven en el acto de autocreación y no permite que el desengaño, la melancolía de la vejez y la traición final que sufrirá el conquistador disminuyan este momento de plenitud.

<sup>11</sup> Ver Thomas Green, "The Normas of Epic" en *The Hero in Literature*, ed. Victor Brombert, Greenwich, Conn.: Fawcett 1969, pp. 53-60.

# Las amazonas de Tirso

Berislav Primorac

**E**l mito de las amazonas se remonta hasta los más lejanos tiempos, y ya en *La Iliada* se habla de las tribus de mujeres guerreras y de su participación en la guerra de Troya. Procedentes de la región cercana al Mar Negro reciben el nombre por la costumbre de cortarse el pecho derecho para poder manejar mejor el arco, su arma principal.<sup>1</sup> Su fama se extiende por el mundo occidental y muchos de los historiadores de la antigüedad —Herodoto, Diodoro de Sicilia, Justino— hacen mención de estas mujeres míticas.<sup>2</sup> La leyenda persiste a través de la Edad Media y cada exploración de territorios desconocidos, Asia, África, y hasta de las partes menos conocidas de Europa, fomenta su renovación. El descubrimiento del Nuevo Mundo abre todo un continente a la fecunda imaginación de cosas raras y peregrinas entre las cuales, por supuesto, no faltan las amazonas. Colón mismo contribuye a la divulgación de la leyenda cuando informa haber visto unas mujeres guerreras en las islas del Caribe, pero lamenta que los vientos desfavorables no permitieron averiguar el asunto de cerca. Curiosamente, en casi todos los casos del supuesto contacto visual surge alguna dificultad que impide la verificación definitiva —algo parecido a lo que hoy día pasa con los ovnis. La posibilidad de su existencia despierta el interés de los escritores como Boccaccio y Ariosto<sup>3</sup> que dedican muchas páginas a esas intrépidas mujeres. El Romancero también les ofrece un homenaje como lo prueba *El Romance de la reina de las amazonas*,<sup>4</sup> del año 1550. Irving Leonard en su libro *Books of the Brave*<sup>5</sup> propone que a las fuentes históricas sólo se debe una parte de la popularidad del mito y que el verdadero ímpetu proviene de un género mucho más extendido entre las masas, la novela de caballería. Cabe recordar que 1508 es la fecha de publicación del más famoso libro de caballería *Amadís de Gaula* de Garci-Rodríguez de Montalvo y la de

<sup>1</sup> Corominas rechaza la etimología “a-mazos” (sin-pecho) y sugiere como raíz la palabra griega “ama-xa” (carro) “por el gran uso que hacían del carro los escitas.” Joan Corominas, José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1987.

<sup>2</sup> Un buen resumen de las fuentes se encuentra en el artículo de Michael D. McGaha, “Sources and Feminism of *Las mujeres sin hombres*,” en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age*. London & Toronto: Associated University Presses, 1991, pp. 157-169.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Irving A. Leonard, *Books of the Brave*. New York: Gordian Press, 1964, p. 37.

<sup>5</sup> *Ibid.*, cap. IV y V.

su continuación, titulada *Sergas de Esplandián*, es de 1510. En este segundo libro Montalvo dedica 21 capítulos a la intervención de las amazonas en la guerra de Constantinopla que el rey de Persia y los demás paganos hacen contra las fuerzas cristianas encabezadas por Amadís y su hijo Esplandián. Las amazonas, bajo el mando de la reina Calafia, señora de la gran isla de California, celebrada por la enorme abundancia de oro y de otras joyas, vienen a luchar contra los cristianos, pero la destreza del padre y la hermosura del hijo conquistan a la reina guerrera que pronto se convierte al cristianismo y se casa con un noble católico. Hay que subrayar que en el libro se menciona la isla de California que se ubica “a mano derecha de las Indias, muy cerca del paraíso terrenal”, porque ésta es la primera vez que la patria de las amazonas se identifica con el recientemente descubierto continente. Las numerosas publicaciones del libro comprueban la enorme popularidad que tenía durante el periodo de las grandes conquistas en las Indias y, por consiguiente, no es extraño que la leyenda se mantenga viva entre los conquistadores, y que junto con la Fuente de la Juventud y el Dorado, se convierta en un factor importante de tantas atrevidas aventuras. El hecho de que más tarde una parte de las Indias llegue a llamarse precisamente California no es sino un vivo ejemplo de la influencia de esta obra. Aunque el contacto físico con las mujeres guerreras queda tan elusivo como la Fuente de la Juventud y el Dorado, no por eso la leyenda pierde su interés. Existen innumerables referencias de segunda mano sobre esta tribu, pero pocos son los testimonios visuales. Uno de los más interesantes, aunque también poco fidedigno, es el relato de Fray Gaspar Carvajal. El autor, quien tomó parte en la famosa expedición de Francisco de Orellana desde el Marañón por el Amazonas hasta el Atlántico, describe de la siguiente manera una de tantas batallas que los españoles libran contra los indios:

*Andúvose en esta pelea más de una hora, que los indios no perdían ánimo, antes parecía que de continuo se les doblaba; aunque veían algunos de los suyos muertos y pasaban por encima de ellos, no hacían sino retraerse y tornar a revolver. Quiero que sepan cuál fue la causa por donde estos indios se defendían de tal manera. Han de saber que ellos son sujetos y tributarios a las amazonas y, sabida nuestra venida, vanles a pedir socorro y vinieron hasta diez o doce, que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios, como por capitanes, y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaban volver las espaldas, y al que las volvía, delante de nosotros le mataban a palos, y ésta es la causa por donde los indios se defendían tanto. Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entranzado y revuelto a la cabeza: son muy membrudas, andaban desnudas en cueros y atapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hobo muchas de éstas que metieron un palmo de flecha por uno de los bergantines y otras menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín. Tornando a nuestro propósito y pelea, fue Nuestro Señor servido de dar fuerza y ánimo a nuestros compañeros, que mataron siete o ocho, que éstas vimos, de las*

amazonas, a cuya causa los indios desmayaron y fueron vencidos y desbaratados con harto daño de sus personas.<sup>6</sup>

Como podemos ver, este relato que López de Gómara califica de disparate,<sup>7</sup> parece más un extracto de un libro de caballería que una crónica, lo cual a su vez comprueba que la diferencia entre estos dos géneros es a menudo muy tenue.

En cuanto al teatro, como correctamente observa Melveena McKendrick en su obra sobre la mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro,<sup>8</sup> la tradición amazonia fomenta la aparición en las tablas de muchos tipos de mujeres fuertes —la líder, la bandolera, la esquivia, la guerrera, la bella cazadora— porque la típica amazona, es, en síntesis, todos estos tipos reducidos a uno. Como la líder, sabe gobernar, como la bandolera odia a los hombres y lucha contra ellos, como la esquivia rechaza el amor y el matrimonio, como la bella cazadora goza plenamente de su libertad y de la naturaleza. La relativa escasez de obras sobre las Amazonas se puede atribuir a este desdoblamiento que mencionamos y a la imagen demasiado precisa del personaje que no permite la variedad de interpretaciones necesarias para el desarrollo dramático y, por tanto, contamos con solamente cinco obras amazonias: de Lope, *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* (antes de 1596); *Las grandezas de Alejandro* (1604-1608); *Las mujeres sin hombres* (1613-1618); de Tirso, *Amazonas en las Indias* (1631); de Antonio de Solís, *Las Amazonas de Escitia* (publicada en 1681).

Las cinco comedias, a pesar de la variedad de asuntos que tratan, comparten un importante y curioso detalle: las principales Amazonas rompen la regla fundamental de la sociedad amazonia y, tarde o temprano, se enamoran de los irresistibles héroes. En la obra de Solís, la reina Menalipe ya está enamorada al empezar la comedia y su prima Miquilene, que la regaña por débil y afeminada, tarda poco en hacer lo mismo, y la obra de aquí en adelante se convierte en una típica comedia de capa y espada. En *Las justas de Tebas*, Abderite, la princesa amazona, es más bien un tipo de mujer varonil que, disfrazada de hombre, va en busca de su hermano, quien desde su nacimiento fue desterrado por ser varón. Lejos de su gente se enamora de Ardenio, se convierte al cristianismo y se casa con él, con lo que demuestra el tremendo poder que el amor ejerce sobre sus víctimas. En *Las grandezas de Alejandro* la reina amazona necesita un hombre para procrearse, se enamora de Alejandro, pero a pesar de no lograr la unión deseada con él, no deja de ayudarlo en su lucha contra los persas.

En *Las mujeres sin hombres* Lope describe la rebelión de las mujeres de Escitia contra sus maridos y el establecimiento de un reino femenino al que los demás pueblos tienen que pagar tributo. El protagonista, Teseo, duque de Atenas, asedia la ciudad de las Amazonas; se produce el inevitable contacto con la reina

<sup>6</sup> Fray Gaspar de Carvajal, O.P., *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 97-98.

<sup>7</sup> Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*. ed. P. Guibelalde y E.M. Aguilera, Barcelona: Editorial Iberia, 1954, p. 151.

<sup>8</sup> Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age, a study of the "Mujer Varonil"*. London-New York: Cambridge University Press, 1974.

Antiopía y el encuentro lleva al amor. Surge el problema del honor amazonio y Teseo poco a poco se convierte en un declarado feminista y hasta pasa al otro lado en la lucha. Con los dos contendientes incapaces de ganar la decisiva batalla se firma la tregua y las Amazonas, libres de ejercer su propia voluntad, deciden casarse con sus ex enemigos.

En todas estas obras se percibe un claro denominador común: las Amazonas son incapaces de rechazar lo que McKendrick llama "el fuerte llamamiento de la naturaleza", que por medio del amor causa un cambio radical en su manera de vivir y así les proporciona la plena integración a la vida de la sociedad "normal". La función dramática de ellas entonces es la de mostrar al público que la separación arbitraria e impuesta de hombres y mujeres es aberrante y que la Naturaleza siempre encontrará maneras de eliminarla.

88

Las Amazonas de Tirso, además de muchos puntos en común que tienen con sus hermanas de las otras obras —son guerreras, intrépidas, hábiles con las armas, altas, fuertes, guapas y sumamente androfóbicas (por lo menos en el primer instante) tienen un papel distinto en la comedia del mercedario debido a la función dramática que les otorga el autor.

*Amazonas en las Indias*, a pesar de su título, es una obra que, junto con las otras dos de la trilogía sobre los Pizarro, intenta contribuir a la restauración de la fama y de los títulos perdidos por dicha familia. En esta comedia Tirso nos ofrece su propia versión de los acontecimientos que rodean la vida heroica y la muerte infame del menor de los hermanos Pizarro, Gonzalo.

Los que han estudiado la obra de Tirso ven el papel de las Amazonas desde varios puntos de vista. Melveena McKendrick, de un lado extremo, ve el título como engañoso y dice que "las Amazonas de verdad no son necesarias para la trama y están en la obra para proporcionar un poco más de drama, un interés amoroso y una vena de humor."<sup>9</sup> Del otro lado Nancy Mayberry sostiene que "las Amazonas merecen el papel principal a causa de su función vital en la estructura dramática de la tragedia."<sup>10</sup> La posición de Otis Green, que nos parece la más acertada, sugiere que "Tirso usa las Amazonas para cumplir con los elementos esenciales de la comedia —la galantería, el interés novelesco, el amor."<sup>11</sup> Además, como ellas le proporcionan el medio de adivinar el futuro, y a la vez actúan como contraparte del coro en la tragedia griega, decir que no son necesarias despoja la obra de un ingrediente esencial. Por otra parte, hablar de las Amazonas como protagonistas tampoco es sostenible porque, después de la larga escena que abre la comedia y donde ellas tienen un papel activo, su actuación es relativamente esporádica y es más bien de índole observadora. El indiscutible protagonista, a pesar del título, es Gonzalo Pizarro, a quien Tirso representa como un dechado de todas las virtudes caballerescas y cuya fortuna decae y encuentra su fin trágico sólo a causa de la envidia de sus enemigos. La razón por la cual Tirso titula la comedia *Amazonas en las Indias* es para despertar el interés por lo exótico

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>10</sup> Nancy Mayberry, "The Role of the Warrior Women in *Amazonas en las Indias*", *Bulletin of the Comediantes*, 29 (1977), pp. 38-44.

<sup>11</sup> Otis H. Green, "Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina", *Hispanic Review*, 4 (1936) p. 209.



con las mejillas enciendes?  
 Enfrena severidades,  
 pues que con armas prohibidas,  
 cuando das al deseo vidas  
 das muerte a las libertades. (p. 703a)

90

Desarmada en todos los sentidos, Menalipe, en un discurso de 326 versos describe el historial de las amazonas, los poderes sobrenaturales de su hermana Martesia, demuestra su profundo conocimiento de la actualidad española, le avisa de los peligros que le esperan a causa de la envidia, le declara que ya lleva tiempo enamorada de él y le ofrece matrimonio. Gonzalo rechaza la oferta por varias razones (la responsabilidad hacia sus hermanos y sus soldados, ella no es cristiana, el Rey tiene que dar permiso) pero promete volver, lo que nunca hace.

Se ha sugerido que, al estilo de los héroes de la tragedia griega, Gonzalo en esta escena comete el error trágico de no cumplir con lo que debe y que este error, siguiendo la regla de la causalidad dramática, repetido en el transcurso de la obra, lo lleva a la decapitación.<sup>13</sup> Dentro de las circunstancias en que él se encuentra es difícil aceptar la culpabilidad de Gonzalo, porque lo que él hace es simplemente poner el deber y la obligación por encima de todo. No se trata aquí de una inocente dama de corazón palpitante que se entrega al bizarro español y éste la engaña, sino que es un ser que posee recursos sobrenaturales, cuya hermana es hechicera, cuya disposición pone en peligro a toda la expedición y, además, admite ser antropófaga (“a los hombres nos comemos/... Carne humana es el manjar/ que alimenta nuestra vida. [p. 703a]). Engañar a un ser semejante no es engaño, es destreza, es “inteligencia en acción” (como diría Santo Tomás) y por eso Tirso la hace resaltar como una de tantas cualidades positivas que posee el protagonista.<sup>14</sup> Es indiscutible que a través de toda la obra Tirso insiste en la Envidia y la falta de lealtad como la causa principal y única de la tragedia de este caballero ejemplar, y por tanto el concepto del error trágico nos parece fuera del lugar en este caso.<sup>15</sup> Creemos que los versos de la despedida apoyan lo dicho. Menalipe, lejos de entretenerse en los discursos amorosos, se concentra en darle avisos prácticos a Gonzalo para que pueda volver a ella:

Pues si mi vida deseas  
 escucha avisos; no creas  
 los que lleguen a adularte;  
 porque hallarás infinitos

<sup>13</sup> Ver N. Mayberry, *op. cit.*, n. 12 arriba, pp. 39-40.

<sup>14</sup> Ion T. Agheana en su libro *The Situational Drama of Tirso de Molina*. New York: Plaza Mayor, 1972, demuestra que los personajes de Tirso a menudo recurren a “industria” o “sutileza”, y no en el sentido negativo, para llevar a cabo algún propósito. Ver pp. 28 ss.

<sup>15</sup> En su artículo sobre la trilogía M. Gleeson O’Tauthaig también rechaza el concepto del error trágico y sugiere que es el contraste entre la honestidad del héroe y la corrupción de los demás, lo que Tirso quiere resaltar para subrayar la realidad que existe en la corte de Felipe IV “Tirso’s Pizarro Trilogy: A Case of Sycophancy or Lese-Majesty?”, *Bulletin of the Comediantes*, 38 (1986), pp. 63-82.





A pesar de la tragedia personal de Gonzalo, la comedia termina en una nota positiva con la predicción amazonia de la restauración de la fama de los Pizarro. Esto, como sabemos, ocurre en 1630 cuando Felipe IV le otorga el marquesado al descendiente de los conquistadores, don Juan Hernando Pizarro, cuyo título –Marqués de la Conquista– tan lleno de simbolismo, pone el sello con tanta elocuencia en nombre de sus tres protagonistas que aprueba legalmente la reivindicación demandada por: Francisco, Gonzalo y Hernando.



# La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad

*Evodio Escalante*

**C**omo todos los temas, el del agotamiento de las vanguardias esconde una ambigüedad. Que la vanguardia artística esté agotada puede significar, en efecto, que ya no da para más. Sería el caso del atleta extenuado que acaba de correr la prueba de los 100 metros. Pedirle un esfuerzo adicional sería absurdo. Pero el agotamiento de la vanguardia puede significar también la convicción de trabajar en la extenuación, de situarse en la desecación de sus signos y de contribuir, con una voluntad extremista, a su sobreexplotación. Me parece que éste es el caso en el que se encuentra la nueva poesía mexicana, y entiendo por ella la que empieza a producirse a partir de la década de los años setenta. Después de las experiencias de Estridentistas y de Contemporáneos en los años veinte, después de la eclosión socializante de la generación de Taller, y de las aventuras, más cercanas a nosotros, del *poeticismo* y de la Espiga Amotinada, incluido el notable papel de Paz como abanderado del surrealismo así como de un simultaneísmo semiotizante en los años sesenta, los poetas mexicanos dan la impresión de sentirse atrapados en una especie de callejón sin salida. Muchos regresan a los cómodos canales de lo ya trabajado, de lo ya conocido, y emprenden así una retracción de franca naturaleza conservadora. Otros, de los que quiero ocuparme aquí, persisten en la búsqueda de una radicalidad. Pretenden agotar el agotamiento, extenuar lo extenuado. Son los porfiados de una vanguardia que no se atreve a decir su nombre, pero que ellos mantienen viva pese a que no se reconozcan bajo ninguna escuela ni marbete clasificador.

No escapan ellos, por cierto, al clima moral e intelectual de nuestra época. La bancarrota de las ideologías salvíficas, y todavía mejor, el descrédito de los discursos de la racionalidad, que es un acontecimiento todavía más amplio y complejo, son el marco dentro del que es posible ubicar su trabajo con el lenguaje. Hijos de una época desencantada, la exaltación de la lírica, entendida como la exposición de una potencia discursiva centrada en el sujeto, es por completo ajena a su proyecto. De la gestualidad estentórea de la vanguardia, con sus proclamas y manifiestos altisonantes, lo único que queda es una suerte de huella en el vacío. Ellos interiorizan estos gestos, los desocializan, si se puede decir así, los asimilan y los desaparecen en favor de un puro entramado escritural.

Son poetas irónicos, en el sentido en el que lo entiende Giambattista Vico cuando propone que la ironía se funda en la reflexión, y agrega que ésta consiste en una superación de la credulidad ingenua de los primeros hombres. Como

sostiene Vico: "La ironía no pudo empezar más que en los tiempos de la reflexión, pues está formada por lo falso gracias a una reflexión que adopta una máscara de verdad."<sup>1</sup> Los poetas líricos, podría decirse, son ingenuos, son simples, creen a pie juntillas en las fabulaciones de su inspiración, y nos invitan a creer en esa ingenuidad. Los poetas reflexivos, en cambio, al descreer de toda potencia inmediata, desdoblán su discurso, instauran un bivocalismo literario, ensamblan a su voz propia la voz de una reflexión de naturaleza ensayística, con lo cual no hacen sino parodiar, a su modo, la episteme de nuestro tiempo.

Es dentro de este esquema que me gustaría hablar de los textos de David Huerta, Gerardo Deniz, Coral Bracho y Eduardo Milán. La voz de estos escritores entra en colisión con los grandes discursos de nuestra época, sean éstos los discursos de la filosofía, del psicoanálisis, de la lingüística, del estructuralismo. Los saberes científicos y culturales, que amenazan con aplastar al sujeto, se convierten en objeto de una disección aguda y obsesionante. Lo que aparece, de hecho, es una lucha de lenguajes. El yo, lo que queda del yo, un yo descuartizado, descentrado, ha de oponerse a la materialidad despótica de ese lenguaje omnisapiente que han segregado las disciplinas del pensamiento, esto es, de la reflexión contemporánea. Cito, casi al azar, este fragmento de *Incurable*, de David Huerta:

. . . *Contra la tristeza, dije, y estuve a punto de  
tropezarme  
con esta frase-ídolo. Pero ídolos me sobraban, ídolos  
estaban incrustándose sin cesar en mis pasiones  
nacientes.  
Fui pues un hombre y tuve cabellos reflejados como  
largos párrafos  
contra el ónix de la tarde; y hube de conocer el mito y  
se me abrieron las puertas del sufrimiento.  
Así empezó todo y ahora estoy escribiendo con una lenta  
pasión y habiendo erigido este lenguaje  
en un ídolo sordo a las espaciosas mitologías que todos  
conocen.*

Ya dije, hace un momento, cuáles son esas espaciosas mitologías que todos conocen. Con la jerga de dichas mitologías, ejerciendo una suerte de violencia lingüística, David Huerta puede fraguar versos como los que siguen, en los que advierto, de entrada, la forma paródica de referirse a la escuela de la desconstrucción inaugurada por Derrida:

Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. t. II, *De la sabiduría poética*, ç 408. Aunque proviene de otra tradición, no está por demás decir que esta concepción de la ironía es de cierto modo cercana a la que sostiene Oswald Ducrot cuando afirma que "un discurso irónico consiste siempre en hacer decir, por alguien distinto del locutor, cosas evidentemente absurdas, o sea en hacer oír una voz que no es la del locutor y que sostiene lo insostenible." Véase O. Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós. Barcelona, 1986, p. 215.

El día es la noche y el mundo está infinitamente  
dividido. Las manos que usabas  
son pardas bestias benignas que tocan la tierra  
desconstruida de tu carne.

¿Cómo no oír en esta “tierra desconstruida de tu carne” la voz de un saber parodiado, estilizado y a la vez puesto a distancia por la voz del locutor lírico? Aco-  
sado por los lenguajes extranjeros, el poeta resiente la pulverización de su imagen del mundo (el cual se ha dividido “infinitamente”), y esta pulverización es análoga, como se ve, a la desconstrucción de su carne. Me interesa subrayar que este trizamiento de la materialidad del poeta tiene que ver con las cuadrículas operadas por los lenguajes intelectuales de nuestro siglo, y que, de algún modo, la poetización de Huerta lo que hace es refractarlos y parodiarlos.<sup>2</sup>

Algo semejante es lo que sucede con los textos de Gerardo Deniz, aunque su refracción, en muchos momentos, puede verse *adrede* como contestataria. Deniz es un contestatario de los contestatarios, y con esto quiero decir que lo que él hace a menudo es refutar las credulidades intelectuales de quienes hicieron de la disidencia, sobre todo en los años sesenta, su blasón y su escudo. Abundan en sus textos los chascarrillos contra los “rojetes” y las mujeres a las que les dio por la liberación femenina. Se burla de los “amores frommianos” y de su propia “inmunidad culpable a la palpitation social”. El complejo de Edipo, tal y como lo ha divulgado Freud, le inspira una escena edificante en la que el personaje se ve a sí mismo en copulación con su abuela (De aquí el título del texto: “Edipo al cubo” que puede entenderse lo mismo en su sentido exponencial que como una referencia al cubo de la basura, lugar en el que habrá que depositar, si se hace caso a Deniz, toda superchería derivada de Freud). En otro texto, “Consulta”, supone una visita al consultorio de Freud, para burlarse de él, por supuesto:

Freud agitó una campanilla, furioso, fingió garabatear  
algo rotundo.  
Rúnika tardó en retirar el pie de entre mis manos. Sali  
a regañadientes  
y mientras le pagaba a Martha née Bernays,  
abrió Freud y empujó al vestíbulo el plato con los  
restos de huevo  
para la asquerosa perrita. Por la puerta vi de reojo a  
Rúnika aún sentada,  
apoyando en el suelo sólo el talón del pie descalzo,  
triste.

Deniz asimila con voluntad paródica los lenguajes de la ciencia, de la política, de la filosofía contemporánea. Por eso puede decir: “La corte, pues,

<sup>2</sup> David Huerta, *Incurable*. Ediciones Era, México, 1987. Los pasajes que cito están tomados de las pp. 226 y 251.

platonizaba de lo lindo.” Por eso escribe: “Mis creencias, hasta ayer intactas, lucen su primer mordisco en la grupa. . .” Por eso ataca —ninguna novedad al respecto— la institución escolar. Está de por medio, como él lo dice, “la proteína de la niñez”.

El escritor aplica a la ciencia un ánimo juguetero. Ya se vio, en el caso de Freud, de qué modo el escritor puede tramar una escena paródica, anecdótica en exceso, y de la que acaso cabe extraer alguna moralina. Al igual que el postcoito, según un discutible latinajo, también el psicoanálisis, para el animal, es triste. Y, por tanto, deleznable. A Doppler, el del “efecto” que lleva su nombre en los dominios de la acústica, le llega también su turno. Didáctico en extremo, Deniz anota:

*De tarde en tarde, el silbato es agudo  
(nos lo explicó Doppler cuando, antes de partir,  
nos detuvimos en su tienda a tomar un refresco)*

Pero quizás el ejemplo más redondo de la actitud de Deniz ante el lenguaje de la racionalidad contemporánea lo proporciona el texto titulado “Confeso”. Debido a un curioso ejercicio del género, el significante aparece aquí como término masculino, mientras que el significado evocará la ausencia de la mujer que una vez fuera esposa del de la voz. De lo femenino, encarnado en el significado, sólo quedan algunos *huesos sueltos*, que el locutor olfatea con irreprímible nostalgia; mientras que de lo masculino lo que pende es, en realidad, un significante tanático. Decir significante para Deniz es evocar lo inerte, lo mortuorio, lo que está emparedado entre un traje de Pierrot y un camisón de noche, para dormir. He aquí el texto:

### CONFESO

*En mi alto armario de luna,  
entre el traje de pierrot y un camisón,  
cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,  
el esqueleto del significante.  
Así concluyó, hace años ya,  
una larga antipatía entre él y migo.  
(Del significado tengo sólo unos huesos sueltos  
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,  
con el vestido de novia de mi esposa  
que el jeopardo olfatea.)*

Tal y como puede verse aquí, las bodas del significante con el significado, para Deniz, son poco menos que siniestras. De aquí acaso lo que podría llamarse el *síntoma aliterante*. Frente al quiebre de la racionalidad establecida, el escritor necesita redescubrir la armonía implícita en el lenguaje, y confiarse a las asociaciones de sentido que la letra sugiere, de modo autónomo, sin nada que ver con lo que enseñan los libros ni la institución escolar. De aquí que la paronomasia y la

aliteración adquieran en estos poetas una función protuberante. La muerte masiva, así, puede ser evocada por el puro juego fónico de los significantes, con énfasis en la *ce*. Los nómaditas dejan, a su paso, "montículos de cráneos calvos". Otros pasajes están justificados sólo por la paronomasia, esto es, por los ecos que puedan darse entre dos o más palabras: "Quizá esté naciendo una religión más; / sus vagidos aún *envaginados* / no sabríamos apreciarlos."<sup>3</sup>

Eduardo Milán extrema estos procedimientos. Se trata de juntar palabras que resuenen entre sí. Mejor dicho: se trata de que el principio de selección resida no en los significados sino en el significante, en el soporte material. La analogía fónica engendra, pues, una analogía de sentido. De modo mágico, por supuesto. Es el soporte sígnico quien lleva la delantera; detrás de él, y sobre las rutas abiertas por él, viene el conglomerado inerte de los significados. Véase, por ejemplo, el juego que propicia Milán con las palabras "luto", "sola", "latencia", "late", en evidente torneo paronomásico: "el *luto* de escribir, la *sola latencia sola*, la tensión de lo que *late* sin nacer". No extraña que después de este preámbulo aparezca *aletea*, como prolongando el gusto por esta música peculiar que se resuelve en un vuelo de pájaros al interior del texto.

Me parece que no siempre este torneo paronomásico es tan efectivo como lo quiere el propio Milán, pero no dejo de advertir las múltiples consecuencias de su juego. Cuando dice, por ejemplo: "Noche de *fieras*, completamente *fuera*. . .", o cuando anota "muslos menguantes cada vez con menos manos", yo diría que, pese al éxtasis aliterativo de las efes, primero, y de las emes, después, algo hay de facilidad en el procedimiento que no acaba de otorgarle su gracia a la textura. En otros casos, aunque tal vez es esto lo que se busca, la significación es paradójica, y parece contradecir los procedimientos de escritura, como cuando se dice: "Porque la letra es demasiado ósea para sugerir un oasis. . ." Y, sin embargo, el pájaro emblemático del poeta también tiene su filigrana ósea. Tan es así que más adelante Milán no duda en conjuntar, sobre una misma cadena sintagmática, términos como "trono", "trueno" y "trino", en una palpable euforia de la enunciación que cristaliza algunos de sus logros más altos:

Dale

al César lo que es del César para que ellos, los  
ánsares,  
los cuasares, los sinceros y los de oro no dejen,  
nunca dejen de sucederse en el trono, en el trueno, en  
el trino.

Y ahora vuelve al ejemplo del pájaro.<sup>4</sup>

En los textos de Coral Bracho la aliteración y la sensoriedad logran un centelleo de las imágenes que acaba por desalojar toda presencia conceptual. Se materia-

<sup>3</sup> Las citas de Gerardo Deniz están tomadas de *Picos pardos*. Vuelta, México, 1987 y *Grosso modo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

<sup>4</sup> Eduardo Milán, *Errar*. El Tucán de Virginia, México, 1991.

liza en sus textos el escepticismo ante los discursos de la racionalidad que de otro modo se advierte en los libros que antes he mencionado. La ironía aquí se torna implícita, fantasmática. De las ideas dominantes no queda nada, apenas una sombra, el centelleo de una ausencia que por lo mismo se torna ella misma, a su vez, inasible. La ausencia del Logos Dominante sumerge al lector en un vértigo a veces incontrolable, capaz de producir angustia:

*Porque todos circulan en sus aspas, porque nadie se  
acerca,  
porque el borde es la fuerza del abismo que absorbe, el  
tiempo fluye,  
porque el borde es la fuerza del abismo que exhala, el  
tiempo  
es una esfera, su borde. . .*

Ritmos, fricación de las sílabas, pulsos letrísticos, irradiaciones de lo molecular, un sentido que vuelve a ser sensorial, y que retorna a sus (supuestos) orígenes aliterativos. Eso es lo que uno encuentra en las líneas de Bracho. Cito un fragmento de su texto "Sobre las mesas; el destello". Más allá o más acá del hecho de que el texto se abra con una cita de Deleuze y Guattari, cabría preguntar: ¿No nos sumerge esta clase de textos en una épica microscópica, en la que ya nada de lo humano se reconoce, dando la impresión de que el sujeto —antes piedra angular— ha sido borrado para dejar en su lugar sólo la mancha, la borradura sobre el espacio en blanco? Transcribo a continuación:

*. . . Salta en parábola eyecta sobre las fresas;  
aleteante calidez. Tiene los flancos grises (Las fresas  
bullen esponjadas, exhalan —de sus fieltros de amapola,  
de entresijo verbal—, la lejía delectante), las patas  
finas,  
el vuelo corto; corre (los sabores timbrosos, apilables)  
con rapidez.  
Abre sus belfos limpios:*

Que este pasaje pretenda referirse a la imagen de una perdiz, ave por todos conocida, es algo que no altera para nada el sorprendente efecto del texto. Porque está visto que esta imagen, y todas sus congéneres, habrán de hacerse trizas ante el trabajo de esta escritura que desvela los bordes, los filos, los destellos, y que sólo quiere insistir en la presencia del significante, vivido como un cuerpo deseante, y esto muy por debajo de las cuadrículas inferidas por el concepto. Una cuadrícula, el esquema propicio de una red aprendida en la escuela, y que recicla los moldes de una razón dominante. Es esto, me parece, lo que rechaza, desde sus bases, la escritura de Bracho. Puedo escoger como símbolo de este antiintelectualismo radical y desenfadado, en el que se cita de

cierto modo la voz refutada del aparato conceptual, el siguiente fragmento en prosa con el que concluyo mi trabajo:

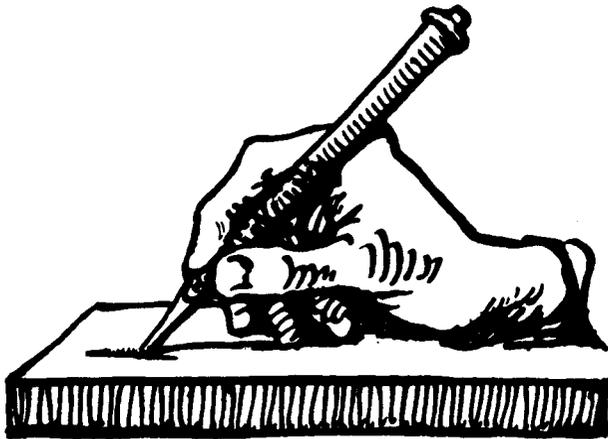
“La fiesta estaba impregnada de pequeños monos inabordables. Alguien incrustó sobre el lodo *una estructura cuadrículada de ramas huecas* y fue como abrir un espejo a las ansias de nado.

“Todo se esparce en amarillos. Los monos saltan.”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Las citas de Coral Bracho están tomadas de *La sirena en el espejo. Antología de la nueva poesía mexicana 1972-1989*. Selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia. El Tucán de Virginia, México, 1990. El subrayado es mío. El afán paródico de Bracho se patentiza en la *imposibilidad* de su imagen. No es posible, en efecto, visualizar la incrustación sobre el lodo de “una estructura cuadrículada de *ramas huecas*”. Con todo, la aparición de este enunciado pretendidamente escolar, o científico, exhibe la presencia de esa voz ajena que se rechaza —y que se vuelve máscara irónica— al interior del texto. Es la voz, para decirlo con Ducrot, “que no es la del locutor y que sostiene lo insostenible.” Vale.



# *Creación*





# Mirando la niebla

*Marcela Palma*

Tengo necesidad de una mañana gris,  
de un día nublado sin rastro de calor,  
de un mar tan apacible que en sus olas  
exclame tormenta y dolor.

Tengo necesidad de una compañía  
tan solitaria que en sus oquedades  
anuncie presencia y temor.

Necesidad de una tarde lluviosa,  
de una espera que no se cumple,  
de un beso que clavado tan  
profundamente en su propia cruz,  
no se desprenda jamás.

Tengo necesidad de un alma  
carente de sentidos,  
de un corazón sin pasión,  
de una mano sin calor.

Tengo necesidad de una  
ilusión muerta aún antes  
de nacer,  
de un amor que no fue y  
de un adiós que no llegó.

Me sabes a vacío y tu  
sabor me gusta.

Me hueles a distancia y  
tu olor-hedor me envuelve.

Me tocas sin sentirte y tu  
ausencia me inunda.

Me amas en el llanto y tus  
lágrimas me borran.

Me buscas en la distancia  
y sólo encuentras el eco de una  
voz que ya calló, que ya cayó.

Quisiera detener  
 las horas  
 de tal manera que  
 nunca  
 más el reloj volviera a  
 caminar  
 Nunca más un segundo, nunca más  
 un tiempo  
 nunca más un espacio, sino sólo la suspensión de  
 un instante  
 de éste  
 de otros

106

este segundo que —ojalá—  
 fuera perpetuo  
 es el que precede tu muerte  
 tu corporeidad,  
 tu dolorosa y amada materialidad.  
 No te vayas todavía,  
 no te vayas otra vez, si ayer  
 Moriste  
 ¿por qué mañana otra vez?

No me abandones en esta inmensa  
 amargura de manos rotas,  
 de brazos caídos en el acíbar  
 huraño de una cama vacía.  
 No me abandones en el dolor salpicado  
 de un viento cerrado, quemante,  
 hediondo de tanta soledad.  
 No me abandones en la silueta perdida  
 de una larga noche que llora tu  
 nombre, ahí, de donde surge la mía  
 mírame en ese hueco desierto de amor  
 olvidado  
 y déjame la esperanza de  
 tus brazos hastiados en ese  
 último abrazo de muerte.

# Concierto para tres visiones

*Hernán Lavín Cerda*

## 1. VOLADURA DE DIOS

Dios de Dios, nacido del Padre,  
naciste de tu más antigua sombra en el primer soplo  
y antes, mucho antes que todos los siglos.

Luz de Luz, qué voladura, bello  
en la luz de la belleza  
que nació antes, murió y resucitó mucho antes  
por todos los siglos.

Dios de Dios, hijo único en el único  
vuelo posible, cuando toda  
la belleza de lo imposible  
se hizo carne en cada uno  
de nosotros, y fue al fin sabiduría,  
fue carnal, costumbre fue de soplo en soplo:  
la más ambigua, el prodigio  
de la primera y última sabiduría.

¿Luz de qué Luz, voladura que ya viene, ya se aleja,  
carne, sí, carne o voladura que ya viene?

Bellísimo el que aún es reflejo  
y sólo espejo de su más profunda ausencia.

Bendito el que todavía no vuelve,  
aunque el impulso de su vuelo  
es Luz de Luz, resurrección en aquel antiguo soplo,  
belleza de aquella luz indomable,  
carne de luz, qué voladura.

## 2. CONCIERTO PARA VÍRGENES

Con púas de concha se toca la cítara,  
sólo con púas en triángulos se la toca más allá de las cuerdas

para que cante como las vírgenes de la Antigüedad,  
las de la primavera con fragancia del cielo,  
aquel cielo casi líquido, las vírgenes más hermosas.

Bienaventuradas sean las púas  
del pulso vital, del impulso carnal más allá de las cuerdas  
donde la cítara se estremece tocándose  
y tocándonos, casi loca en su pulsación, sutil y súbita  
en la más frágil de las corduras, la cordura más antigua,  
la tembladera en la encordadura que vibra desde el abismo  
como las lenguas de una serpiente.

Bienaventurada sea la magnífica  
bajo el desliz pulsátil de las púas de concha  
que han hecho de la cítara una música de arcángeles  
en aquel cielo casi líquido, no habrá staccato, lo celestial  
se ha vuelto sutileza, magnífico sea el impulso  
en el mediodía del Génesis y en la medianoche del Apocalipsis.

De otro modo no hay música, maestro, no habrá música  
si la púa mayor desaparece y es afonía como la lengua  
de la más vieja cítara, ese animal sordomudo  
entre las lenguas de la serpiente más ambigua.

Con púas de concha, sólo con púas en triángulo  
se la toca más allá de la muerte, lejos,  
más allá de la resurrección en las cuerdas  
para que al fin cante como las vírgenes.

De otro modo no hay música, maestro, no habrá música  
y la cítara será un arcángel extraviándose más allá del mundo,  
será una música inaudible para siempre, lejos  
de todo, del pulso, sutil y súbita, del impulso, inaudible y lejana.

Música de cítara, el infinito está lleno de ojos,  
música de ambigüedad y de cordura,  
cada virgen con el soplo de su música, la cítara  
tiembla, cada virgen con su música.

### 3. BEATO DE LIÉBANA

Estoy escondido en este monasterio desde el siglo VIII  
y todavía no sé cuál es mi verdadero nombre  
aunque todos me dicen Beato, monje Beato de Liébana.  
Tampoco sé cuál es la verdadera imagen de mi rostro,  
pero me alivio al ver las aguas del río Deva en el verano:  
son del color de aquellos pájaros de ojos muy agudos  
que vuelan en círculos concéntricos  
desde los Picos de Europa.

Siempre estoy escondido y nunca abandonaré el claustro  
donde todavía es posible sobrevivir en calma,  
aunque a menudo sueño con ángeles y demonios del Apocalipsis.  
Por medio de estas láminas policromadas, combatiré a los herejes  
que aún dicen o piensan que Jesucristo  
es solamente un hijo adoptivo de Dios.  
A esos adopcionistas les ofrezco mis caballos  
cuyas colas son larguissimas serpientes  
con el único propósito de morderlos hasta el fin de los siglos.  
Para ellos están destinadas estas bestias del cielo y del infierno  
con sus cabezas leoninas, sus enormes garras,  
sus rabos como ofidios arrastrándose  
junto a la sombra de las rocas  
que parecen haberse desprendido de los altos de Piedrasluengas.  
Creo que Elipando, el de Toledo, persistirá en su error.  
Y Félix, el obispo de Urgel, no deja de perseguirnos  
a Heterio y a mí, porque estamos en contra  
del adopcionismo que quisiera expandirse por el mundo.

Aún estoy escondido en este monasterio del siglo VIII  
y nadie sabe cuál es la verdadera imagen de mi rostro:  
casi nadie me ha visto desde aquel día lunes,  
cuando me escondí para siempre  
en una de las celdas de Santo Toribio de Liébana.

Durante la primavera del año pasado,  
alguien abandonó en la sacristía  
un ejemplar de la novela *El nombre de la rosa*:  
después de leer el libro con cierta inquietud,  
me atrevo a decir que Umberto Eco  
supo de mi vida un poco tarde, casi en el Apocalipsis.

Sin embargo aquí me tienen,  
oculto en algún rincón del monasterio  
donde seguiré fabricando nuevas láminas policromadas  
en defensa de la bendita imaginación  
que hizo del Padre y del Hijo una sola naturaleza.



# Palabra, si te dijera...

*Eduardo Casar*

Digo un ay como si me sobraran  
palabras  
cuando me sobra papel.

Cuando el pulso se me enreda (ve mi mano) y no me caben los huesos en el esqueleto fiel. Cuando quisiera el espejo de tu boca para el canto porque yo canto en silencio y sin tu boca no canto. Hundo la pluma en mi vida como quien busca en un pozo alguna herencia perdida: la pluma se llena y crecen palabras bajo mi piel.

Palabras,  
para cumplir mi papel.

## **ABRASARSE.**

Y ahora  
procura no pensar  
en el agua sexual  
que sujeta al contorno de su cuerpo.  
No se te ocurra mencionar  
ni su elasticidad ni su firmeza,  
ni el sonido de su respiración bajo ese manto.

No envuelvas a su cuerpo con esa larga tela transparente.  
Porque alcanza para cubrir al tuyo. Y hierve.

Porque toda tu piel se abrazaría.

## **DOS QUE CINCO RELOJES.**

Agua. Para nacer,  
para informar al cuerpo de volumen,  
para lograr que la mirada

desaparezca en una línea azul,  
para que se nos justifiquen  
los senos y la sed. Un reloj de agua  
para quitarnos las noches anteriores.

Y viento, para que la luz pueda  
sostenerse en el aire,  
para que nuestra sombra cobre cuerpo,  
para que al sumar un cuerpo en otro cuerpo  
la noche crezca, la sombra se duplique.

Y tierra, para plantar un libro,  
para plantar las ramas donde se vaya el libro,  
para plantar en ese libro la imagen de una niña  
definitiva y amorosamente. Tierra  
para las mesetas y la niña y las palabras.  
Para que las frases se vuelvan y devuelvan.

Y fuego, luego un reloj de fuego  
como el que consumió al amigo,  
para volver ceniza sus palabras,  
para ponerle franjas  
amarillas y calientes al viento,  
para que arda en las venas su memoria,  
para que el agua tenga  
con quien jugar a que inventa sonidos.

Luego un reloj de tiempo,  
uno de esos normales,  
para que a todos nos dé tiempo  
de morir por completo.

# Investigación





# Elogio de la calle: Para una geografía literaria de la Ciudad de México\*

Vicente Quirarte

## 1. Antecedentes

La Ciudad de México es uno de los fenómenos más influyentes en todas las disciplinas del conocimiento: el antropólogo, el sociólogo, el historiador de las mentalidades, el urbanista, el bibliógrafo, el lingüista, el investigador literario, el poeta, el periodista, el narrador han encontrado en la ciudad un terreno fértil para poner en práctica sus ideas, para transitar por ella y explicarla, para celebrarla o condenarla.

Walter Benjamin escribió que Charles Baudelaire fue el primero, a mediados del siglo XIX, en convertir a París en protagonista de la poesía lírica. Aunque nuestra capital no experimentó plenamente los beneficios y las calamidades de la revolución industrial, es también a mediados de la centuria pasada cuando la ciudad ocupa enteramente el escenario y supera el carácter alegórico que había tenido anteriormente. En la medida en que la ciudad divorcia al individuo de su comunidad, aumenta la necesidad de nombrarla y de explicarla. Y aunque la anhelada eternidad y grandeza de nuestra urbe aparece desde los primeros mexicanos, y llega hasta la pluma de Bernardo de Balbuena y Francisco Cervantes de Salazar, es a mediados del siglo XIX cuando la capital exige ser nombrada con todas sus letras y se convierte, de manera expresa o intrínseca, en la primera figura de la imaginación individual o colectiva.

La ciudad son sus edificios, pero también su gente. En las litografías de Casimiro Castro tiene lugar una estrecha interrelación entre estos dos elementos constitutivos: el Palacio de Minería mira pasar a los comerciantes indígenas que bajan del pueblo de Tacuba a pregonar su mercancía; los *pintos* de Juan Álvarez, vestidos de manta y con machete al cinto, modifican la austeridad arquitectónica de la urbe; la luz de la Luna platea el Paseo de las Cadenas como canto de cisne del santanismo, en el umbral de la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa.

Al tiempo que Castro realiza sus litografías de las calles de México, Baudelaire escribe sus poemas acerca de las calles y la gente de París. A partir de él, la ciudad entra en la poesía con sus perfumes y miasmas, sus aberraciones y epifanías. El poeta reivindica la calle no sólo como vía de tránsito para llegar a un destino, sino

\* Proyecto para el Programa de Doctorado de Investigación en Literatura Mexicana que presenta Vicente Quirarte a la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

como espacio recorrido gratuitamente, con la lentitud y la delicia con las cuales descubrimos un cuerpo, sus secretos y novedades, sus olores domésticos y sus cotidianas sorpresas. El lenguaje en que el poeta traduce su lectura de la calle y las maneras en que, a su vez, la calle se modifica en él, son termómetros para medir la temperatura de la ciudad.

Vivir una ciudad es tomarle el pulso, como nos enseñó Ramón López Velarde en sus obsesivas caminatas por la avenida Madero. ¿Cómo tomarle el pulso a la ciudad? Febrilmente, anulando el tiempo a través de paraísos artificiales, como el Manuel M. Flores de las *Pasionarias*; haciendo la apología del liberalismo y de la meretriz caída, como Antonio Plaza; en busca de la *Musa callejera*, como Guillermo Prieto, “con mucho amor a la gloria y dos camisas; popular como el frijol bayo y alegre como repique de Nochebuena”; analizando sociológicamente sus mularias, como Ignacio Manuel Altamirano en su visita a la Candelaria de los Patos.

Como señala Pierre Ansay “la ciudad, en su esencia, es productora de las formas más significativas de la sociedad civil” De las voces sociales, la del escritor queda registrada, ya a través del discurso histórico; ya en “cuentos vividos y crónicas soñadas”, como escribió Luis G. Urbina; ya en libros de poemas donde se testimonia la destrucción y la regeneración del espacio urbano, desde “Los cangrejos” entonados por los barreteros que al mando de Juan José Baz abrieron en una sola noche la calle Independencia, hasta el poema de Arturo Trejo sobre los ejes viales, cuya dedicatoria es un elocuente resumen de la relación del poeta con la calle: “A Hank González, que acabó con todo, menos con nuestra rabia”.

## 2. Justificación

La investigación propone establecer las bases para la traza de un mapa intelectual de la Ciudad de México, fundamentalmente a partir de los escritores que han hecho de ella tema de su atención o donde la urbe determina de manera decisiva su discurso. El proyecto pretende examinar temáticamente los lenguajes de la ciudad, sus prácticas cotidianas y su relación con la mentalidad colectiva; su poética íntima y su épica colectiva. Tomando como centro el texto literario, se trata de integrar una bibliografía crítica donde se establezcan los principales códigos de la urbe. Las dos etapas de la investigación serían:

a. Establecer la bibliografía y hemerografía donde la Ciudad de México aparezca como protagonista activo, modifique el discurso literario o influya en la evolución histórica de la población, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.

b. Escribir un ensayo que, con base en el material reunido, establezca una carta de identidad de la Ciudad de México, un mapa interdisciplinario que participe del rescate bibliográfico y hemerográfico, de la investigación histórica y de la imaginación literaria.

El trabajo pretende ser una poética de la Ciudad de México, como lo expresa Pierre Sansot en su *Poétique de la ville*, y en algunos sentidos toma como modelo la obra de Jean-Paul Crével *Les hauts lieux de la Littérature à Paris*. Como ya señalé, la investigación no se limitará al análisis literario. Me interesa ampliar este espectro para hacer de la ciudad un texto legible donde participe lo mismo el

protagonista histórico que el caminante pragmático. Está por hacerse, por ejemplo, un estudio del cambio de sensibilidad producido por las obras de remodelación urbana que, bajo la bandera de la Reforma, modificó el aspecto levítico de la ciudad. Juan José Baz, barón de Haussman mexicano, *artist demolisseur* a su manera, fue uno de los pioneros en la demolición de arquitectura religiosa, como lo consigna Manuel Ramírez de Aparicio en *Los conventos suprimidos de México* y como no deja de lamentarlo y denunciarlo Guillermo Tovar y de Teresa en *La Ciudad de los Palacios. Un patrimonio perdido*.

El proyecto intenta leer en la ciudad y sistematizar los modos en que esa lectura se ha realizado desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías de esta centuria, donde parecemos a punto de declarar la muerte natural de la ciudad o su rescate absoluto. El trabajo intenta ser interdisciplinario, pues la lectura de la urbe se realiza desde diferentes puntos de vista y desde las más variadas disciplinas.

### 3. Descripción del proyecto

Los temas y lecturas enunciados a continuación no son definitivos ni estáticos. Se formulan como hipótesis de trabajo, puntos de partida a través de los cuales se localizarán nuevos textos y encontrarán otros caminos. En términos generales, el siguiente temario se plantea de acuerdo con el esquema del urbanista Kevin Lynch para leer la ciudad. En su opinión, la imagen de la ciudad está conformada a partir de una serie de elementos que otorgan a una concentración urbana identidad específica e intransferible:

1. El poeta en la calle.
2. Actuación de los espacios abiertos.
3. Poética de los espacios privados.
4. Origen y grandeza de los edificios.
5. Teoría y práctica del transporte urbano.
6. La ciudad y sus personajes.
7. Tránsito de muchachas.

### 4. Bibliografía

La siguiente bibliografía no constituye la totalidad que habrá de consultarse a lo largo de la investigación. En ella se incluye, por una parte, bibliografía directa sobre los autores que habrán de ser estudiados en el cuerpo del trabajo; por la otra, aparecen las principales obras teóricas existentes sobre el urbanismo y la ciudad en general y sobre la Ciudad de México en particular. En los casos donde se consignan las obras completas de un autor determinado, se trata de localizar en ellas los aspectos de su escritura donde la ciudad actúa de manera determinante.

El conjunto de obras citadas a continuación son puntos de partida para la traza del mapa cultural de la Ciudad de México. Esas coordenadas generales habrán de afinarse y adquirir mayor complejidad a medida que avance la investigación de fuentes hemerográficas. Por ejemplo: sabemos el efecto que nos producen

los romances de la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, pero una lectura de los contemporáneos del autor —lectores cotidianos, críticos y población general— nos dará una idea diferente sobre la recepción que tenía la obra de *Fidel*, y de qué forma su trabajo respondía a una determinada circunstancia histórica, en este caso el rescate que el romanticismo hizo de las formas populares de expresión.

Por otra parte, se notará que en la bibliografía abundan los libros de urbanismo y arquitectura, o textos filosóficos e interdisciplinarios que abordan la relación entre ciudad y cultura, como es el caso de los trabajos de Walter Benjamin, Lewis Mumford, Kevin Lynch, Françoise Chouay y Pierre Sansot.

Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*. Prólogo de Justino Fernández. Notas de Alfonso Reyes y Federico E. Mariscal. México, Ediciones de Bellas Artes, 1967.

Almonte, Juan Nepomuceno. *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Crónicas de la semana* (De *El Renacimiento*, 1869). México, Ediciones de Bellas Artes, 1969.

\_\_\_\_\_ *La literatura nacional*. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Editorial Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 3 vols.

Ansay, Pierre y René Schoonbrodt (comps). *Penser la ville. Choix de texttes philosophiques*. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1989.

Benítez, Fernando. *La Ciudad de México*. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, 3 vols.

Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Traducción de H.A. Murena. Madrid, Edhasa, 1971.

\_\_\_\_\_ *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris, Les Editions du Cerf, 1989.

\_\_\_\_\_ *Paris, capital del siglo XIX*. Traducción y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Imprenta Madero, 1971.

Bentman, Reinhard y Michael Müller. *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona, Barral Editores, 1975.

Bernal Rafael. *El complot mongol*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

Bisbal Siller, María Teresa. *Los novelistas y la Ciudad de México (1810-1910)*. México, Ediciones Botas, 1963.

- Blanco, José Joaquín. *Los mexicanos se pintan solos*. México, Pórtico de la Ciudad, 1990.
- Calderón de la Barca, Fanny. *Life in México*. New York, Anchor Books, 1970.
- Campo, Angel de. *La semana alegre*. Introducción y recopilación de Miguel Angel Castro. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- Cantón, Wilberto. *La Ciudad de México. Águila y sol de su vida*. México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- Carballo, Emanuel y José Luis Martínez (comps.). *Páginas sobre la Ciudad de México*. México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1989.
- Choay, Françoise. *La règle et le modele. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, aux Editions du Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_ *Le sens de la ville*. Paris, aux Editions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_ *L'urbanisme, utopiés et réalités. Une anthologie*. Paris, Editions du Seuil, 1965. (Points 108).
- Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Clébert, Jean-Paul. *Les hauts lieux de la Littérature à Paris*. Paris, Bordas, 1992.
- Curiel, Fernando. *Manuscrito encontrado en un portafolios*. México, Ediciones Oasis, 1981.
- \_\_\_\_\_ *Navaja*. México, Premiá Editora, 1991.
- Danel Janet, Fernando y Federico Ortiz Quesada. *Patologías de la Ciudad de México*. México, Pórtico de la Ciudad de México, 1991.
- De Gortari, Hira, Regina Hernández y Alicia Ziccardi. *Bibliografía de la Ciudad de México. Siglos xix y xx*. México, Pórtico de la Ciudad de México, 1991, 5 vols.
- Delourme, Chantal, Uthe Fuhr y Raoul Sautai. *Le livre de la ville*. Paris, Gallimard, 1991.
- Del Paso, Fernando. *José Trigo*. 7a. ed., México, Siglo xxi Editores, 1982.
- El peatón en el uso de las ciudades. Espacios públicos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981. (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico).

Frías, Heriberto. *Los piratas del boulevard. (Desfile de zánganos y víboras sociales y políticas en México.)* México, Andrés Botas y Miquel, s.f.

Fuentes, Carlos. *Obras completas.* México, Aguilar Editores, 1970, 3 vols. (Biblioteca de Autores Modernos)

Galindo y Villa, Jesús. *Historia Sumaria de la Ciudad de México.* México, Editorial Cultura, 1925.

González Martínez, Enrique. *Misterio de una vocación.* México, Editorial Ofsset, 1985.

González Navarro, Moisés. *El Porfiriato. La vida social. Historia moderna de México.* México, Editorial Hermes, 1957. (Historia Moderna de México)

González Ramírez, Manuel. *México. Litografía de la ciudad que se fue.* México, Ediciones del Autor, 1962.

Guzmán, Martín Luis. *Obras completas.* Compañía General de Ediciones, 1961.

González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café.* México, Editorial Cal y Arena, 1990.

Guerrand, Roger-Henri. *Moeurs citadines. Histoire de la culture urbaine. xixe.-xxe. siècles.* Paris, Quai Voltaire, 1992.

Harouel, Jean-Louis. *Histoire de l'Urbanisme.* Paris, Presses Universitaires de France, 1990. (Que sais-je?, 1892)

Hurtado, Eduardo. *Ciudad sin puertas.* México, Ediciones Toledo, 1991.

Iturriaga de la Fuente, José. *Anekdótico de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX.* México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 3 vols.

Kandell, Jonathan. *La Capital. La Historia de la Ciudad de México.* Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1970.

Kempf, Roger. *Dandies. Baudelaire et Cie.* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1977.

Kolonitz, Paula. *Un viaje a México en 1864.* Traducción del italiano por Nestali Beltrán. México, Sep-Setentas, 1976.

*La ciudad. Concepto y obra.* (VI Coloquio de Historia del Arte). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, 19).

Lamadrid Lusarreta, Alberto. "Guías de Forasteros y Calendarios mexicanos de los siglos XVIII y XIX existentes en la Biblioteca Nacional de México". En *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, julio-diciembre de 1971, pp. 9-135.

Lizalde, Eduardo. *Tercera Tenochtitlan*. México, Editorial Kathún, 1982.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. México, Ediciones Gustavo Gili, 1984. (Colección Punto y Línea)

Marroquí, José María. *La Ciudad de México*. México, ed. facsimilar, Jesús Medina Editor, 1965, 3 vols.

*México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, P. Campillo, L. Ruda y C. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de los señores Marcos Arroniz, José María Roa Bárcena, José Tomás de Cuéllar, Francisco González Bocanegra, J.M. González, Hilarión Frías y Soto, Luis G. Ortiz. Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, Vicente Segura Argüelles, Francisco Zarco, Niceto de Zamacois*. México, Establecimiento Litográfico de Decaen, editor, 1866 y 1856. México, 4a. edición centenaria, reproducción facsimilar, Manuel Quesada Brandi, editor, 1967.

Moncada Ivar, Luis. *Perros noctívagos*. México, B. Costa-Amic editor, 1965.

Morand, Paul. *Viaje a México*. Traducción y prólogo de Xavier Villaurrutia. México, Nueva Cultura, 1940.

López, Rafael. *Crónicas escogidas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

López Velarde, Ramón. *Obras*. Edición de José Luis Martínez. Primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

*Los mexicanos pintados por sí mismos*. Textos de Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez. México, facsimilar de la edición de 1855, Librería de Manuel Porrúa, 1974.

Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972. (Lecturas Universitarias, 12).

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 4a. ed., México, Editorial Era, 1987.

Morábito, Fabio. *Lotes baldíos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Novo, Salvador. *Cocina mexicana o Historia Gastronómica de la Ciudad de México*. México, Editorial Porrúa, 1967.

\_\_\_\_\_. *La Ciudad de México del 9 de junio al 15 de julio de 1867*. México, Editorial Porrúa, 1967.

\_\_\_\_\_. *México. Imagen de una ciudad*. Fotografías de Pedro Bayona. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

\_\_\_\_\_. *Nueva grandeza mexicana*. 5a. edición, México, Editorial Era, 1967.

\_\_\_\_\_. *Un año hace ciento. La ciudad de México en 1873*. México, Editorial Porrúa, 1973.

Orozco y Berra, Manuel. *Historia de la Ciudad de México*. México, Sep-Setentas, 1973.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México, Editorial Era, 1981.

\_\_\_\_\_. *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Paz, Octavio. *Poesía*. México, Barral, 1991.

Pérez Cruz, Emiliano. *Borracho no vale. Crónicas*. México, Plaza y Valdés, 1988.

Pogolotti, Marcelo (comp.). *Los pobres en la prosa mexicana*. México, Editorial Diógenes, 1978.

Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México, s.p.i.

\_\_\_\_\_. *Musa callejera*. México, Editorial Porrúa, 1971. (Col. Sepan cuantos, 198).

Ramos, Agustín. *Ahora que me acuerdo*. México, Editorial Grijalbo.

Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. En *Obras completas*, vol. II. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Roudaut, Jean. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris, Hatier, 1990.

Sánchez de Carmona, Manuel. *Traza y plaza. La ciudad de México en el siglo xvi*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

Schabert, Tilo. "La cosmologie de l'architecture des villes". *Diogène*, num. 156, Octubre-Décembre 1991, pp. 3-31.

Sitte, Camillo. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques.*

Traduction de D. Wiczorek. Paris, Livre & Communication, 1990.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida (Memorias).* México, Ediciones Botas, 1937.

Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido.*

México, Editorial Vuelta, 1990, 2 vols.

Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad.* Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen.* (Primera edición, 1944). México, Editorial

V Siglos, 1980.

Valadés, José C. *El Porfirismo. Historia de un régimen.* México, Antigua Librería

Robredo, 1941, 2 vols.

Valdés, Carlos. *Dos y los muertos.* México, UNAM.

\_\_\_\_\_ *El nombre es lo de menos.* México, Lecturas Mexicanas.

Valle-Arizpe, Artemio de. *La muy noble y leal Ciudad de México, según relatos de an-*

*taño y hogaño.* México, Editorial Cultura, 1924.

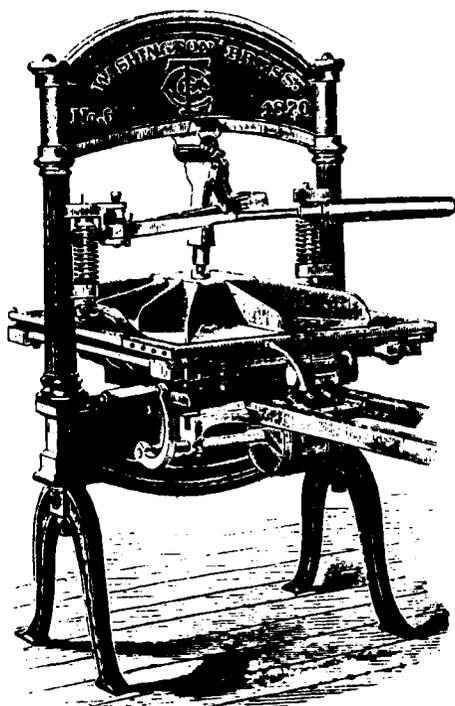
Vasconcelos, José. *Ulises criollo.* Octava edición, México, Ediciones Botas, 1937.

Yáñez, Agustín. *Ojerosa y pintada.* (1959) Quinta edición, México, Editorial Joa-

quín Mortiz, 1978.



# *Reseña*





# Ulises zarpó de Trieste

Vivian Abenchuchan

*Un trago amargo* de Umberto Saba. Traducción y selección de Marco Antonio Campos, 1992. México: UNAM, 1992 (Textos de Difusión Cultural El Puente) Premio Villaurrutia 1992.

**D**esde la Revolución Industrial hasta nuestros días, las ciudades modernas se han convertido en el gran lugar de reunión y desencuentro del hombre. En ellas coexisten las multitudes y la soledad en medio de victorias y derrotas cotidianas. Nuestra relación con las ciudades es una relación conflictiva: cuanto más huímos de ellas, más buscamos regresar. En el centro de la reflexión sobre el destino individual del hombre y su relación con el mundo, las ciudades han cobrado vida para transformarse en personajes literarios cuya fuerza muda e invisible actúa sobre los perfiles de sus habitantes: la Londres de Dickens, el San Petesburgo de Dostoyevski, el Dublín de Joyce. Hay ciudades míticas como la Viena de Musil y Wittgenstein; también, ciudades suicidas como la Trieste de Umberto Saba. Entre todas ellas existe una filiación permanente: el estado latente de contradicción.

Marco Antonio Campos reúne y traduce, en *Un trago amargo*, cinco libros de poesía de Umberto Saba, que van de 1933 a 1951, donde resuena la naturaleza paradójica de la ciudad italiana de Trieste en las propias oposiciones de la personalidad poética de Saba. Y es que Saba tenía como su ciudad, la vocación por un destino desmembrado en triple escisión. Era triestino, hebreo y poeta. Triestino como sinónimo de indefinición, de tristeza vaga. Ser triestino significaba vacilar, a su vez, entre tres culturas de elementos adversos: la germánica, la eslava y la latina. Condenada a una historia incierta, Trieste cambió de condición constantemente. De ser austriaca y nórdica durante el Imperio austro-húngaro, se convirtió en mediterránea y cálida durante el siglo de las guerras mundiales. Solitaria y cosmopolita. Pasiva y ansiosa. Incierta. El propio paisaje de Trieste es un acertijo: el espumeante mar Adriático interroga a las ásperas rocas blanquecinas del Corso. Esta “ríspida gracia”, como la definiría Saba para hablar del poder seductor y letal de Trieste, acogió calurosamente a sus huéspedes pero hizo desesperar a sus habitantes hasta el suicidio o la fuga.

Rilke encontró en ella el castillo de sus Elegías; Joyce, el tranquilo exilio donde comenzaría a gestarse la escritura del *Ulises*. El mismo destierro voluntario que llevaría al escritor irlandés a Trieste para hablar, desde la distancia, de Dublín, provocó la ruptura definitiva entre Saba y su ciudad. Aquí, una coincidencia significativa. En *Un trago amargo* se hallan, como fronteras, dos poemas —casi al principio y casi al final— con el mismo título: “Ulises”. Poemas de ida y de vuelta que definen esa última tensión —por eso extrema— entre las continuas contradicciones del

hombre moderno que fue Saba y su reconciliación final —que entre más cercana parecía más improbable— con su origen y con la vida. Ulises, fenómeno y figura de la literatura de nuestro siglo, tiene la voluntad de desentrañar la significación del destino individual a través del lejano acercamiento. El poeta va en busca de otra tierra que es el encuentro consigo mismo: “vagamos toda la tarde a la busca de un lugar, donde hacer de dos vidas una”. Éste es el desgarramiento esencial de la poesía de Umberto Saba: andar a horcajadas entre el amor y el odio hacia Trieste; entre la huida y el imposible retorno; entre la veneración y repulsión a los impulsos de la juventud perdida; entre el interior y el exterior; entre la mirada del niño y el cuerpo cansado del hombre; entre el rechazo a la vida y el débil deseo de la muerte.

128

Ser hebreo tenía algo de expiación y expulsión, pero también de resistencia. El tormento de un mundo arrasado por la guerra, que lo cercaba con persecuciones y neurosis y ante el que no podía oponer sino su soledad y su pesimismo, lo llevaron a un segundo exilio: el de la vida. Como si ésta hubiera terminado hace mucho y él siguiera sobreviviéndose con penoso esfuerzo. “Aún la fe en que la/ muerte resuelva todo, me ha venido a menos”, dice casi parafraseando un aforismo de E. M. Cioran con quien comparte el acento más agudo de la amargura (“El deseo de morir fue mi única preocupación; renuncié a todo por él, incluso a la muerte”). Si bien la vocación suicida de Trieste no llevó a Saba a terminar con su vida, en los últimos años, sí lo llevó a condenar su poesía desterrándola de cualquier posible valor: “Este libro que a ti te confortaba,/ buen lector, a quien lo creó le avergüenza./ Hablaba como un vivo y estaba (había/ debido estarlo por decencia) muerto.”

Lo único recuperable se encontraba en la sospecha de otro mundo, quizás anterior y pasado. Conservar el asombro de la infancia sería entonces, un instrumento para vadear el dolor. *Un trago amargo* está hecho de memorias sobre sitios amados: los amigos como la única patria a la que quisiera volver; las ciudades —Turín, Milán, Florencia— con sus calles empedradas, sus plazas y rincones donde podía refugiarse la niebla, la luna, el silencio. Como Montale, su amigo y protector durante la persecución de los fascistas, encontró la razón de vivir en el impulso de las cosas y los paisajes. Evocar, para Saba, es dar pinceladas sobre sonidos e imágenes de detalles mínimos: el agua dilatándose en una mancha de aceite; la corneta del barrendero en el aire gris. Pero ésta es, a veces, sólo la escenografía impasible de las fábulas terribles inventadas por ese hombre con mirada infantil que siempre quiso ser Saba. Las obsesivas vueltas al pasado no son sino la forma de reconocer una definitiva separación, un último desgarramiento.

“Lo que les queda por hacer a los poetas” —escribió Saba en 1911— es “hacer poesía honesta”. Pero estas palabras, más que dar una máxima moral, definen una personalidad poética: para Saba la auténtica honestidad concebible es la que el poeta tiene consigo mismo. De tal forma, en su poesía no existe otra ambición que la de dejar una autobiografía o un “diario sentimental”, como apunta Marco Antonio Campos en la presentación de la antología. Hasta la guerra y la muerte, cobran significación individual en su obra: “Todo me lo llevó el fascista abyecto/ y el alemán voraz”. La poesía de Saba nos dice cómo las necesidades universales de la poesía pueden estar en consonancia con la voz más íntima del individuo. Desa-

lojados de las preocupaciones metafísicas, sus objetos y hechos surgen de la aventura de todos los días. Tenía claro que para sumergirse en las aguas oscuras y profundas de su melancolía, la retórica era un traje demasiado pesado que lo haría naufragar. En *Un trago amargo* “se desnudan las cosas,/ se les toca el esqueleto”. La versión castellana de Marco Antonio Campos conserva este acento, directo y despojado, con peculiar fidelidad, traduce casi literalmente pero sin caer en los espejismos sobre la aparente similitud entre el español y el italiano. Y es que Campos también atiende a la difícil corriente interior de la poesía de Saba, oculta bajo una forma que a veces se quiebra o salta en extraña armonía.

Aún más, Campos, como advierte al inicio, ha creado su “propio libro” al seleccionar y ordenar los textos de la antología. Así, nos devuelve al Saba de la “última estación”, el “niño viejo” con el que podemos mirar el mundo de nuevo, no con ingenuidad, sino con una dulce conjugación entre deslumbramiento y decepción. Y es que la poesía de Saba es de ida y vuelta. En sus últimos años de existencia y actividad poética, tras el largo trago amargo del destierro y el encuentro con la vida, Saba pudo reconciliar sus códigos adversos —aunque jamás regresó a Trieste— y escribir, cual Ulises: “. . . a alta mar/ aún me empuja el espíritu indomable/ y de la vida el doloroso amor”.



# No pasará el infierno

Daniel Zavala

Marco Antonio Campos, *Antología personal*. México: Premiá, 1992.

**E**n la página de presentación a su *Antología*, Marco Antonio Campos explica: “En poesía he querido dejar de alguna forma la historia del alma; en narrativa, sobre todo en novela, ambicioné más subrayar el entorno político; en crítica y en ensayo vivieron respuestas a autores que admiré o me parecieron dignos de tomarse en cuenta, o desde otra perspectiva, siguiendo al primer Camus, dejé llevarme por la llama lírica del cuerpo; los aforismos son instantes que resumen experiencias en el tiempo de nosotros...”.

La primera parte de esta *Antología personal* recoge poemas en verso y prosas poéticas de *Muertos y disfraces*, *Una seña en la sepultura* y *La ceniza en la frente*. Ahora, intentemos algunas aproximaciones. Tras una lectura y consideración del conjunto, es posible advertir que la unidad de los textos está dada, en buena medida, por una serie de motivos recurrentes: la angustia, el desconuelo, la soledad, el hastío, la decadencia, la muerte. Casi es innecesario señalar que estos temas adquieren un cariz especial de un poema a otro. Así, en *Muertos y disfraces* (1974), los sentimientos de ansiedad del poeta cobran la forma de un clamor por la condición de exilio permanente en el hombre, de un canto, a un tiempo impotente y resignado, por el estado caótico del mundo —situación no privativa de nuestro tiempo, pero igualmente dolorosa— o de una confesión estupefacta al descubrir al verdadero autor de nuestros fracasos: “De pronto, de pronto me parece, casi objeto que no fui derrotado por la vida sino por mí mismo”.

En *Una seña en la sepultura* (1978) hallamos líneas de mayor madurez. Madurez que se manifiesta desde el momento en que Campos opta por su derrotero de expresión poética: “Cambiemos al idiota del concepto por el loco que atiza las imágenes”. El título evidencia uno de los temas principales: la muerte. Agreguemos, al anterior, el del poema “Florencia en el corazón del mundo”: el retorno a la patria. Un regreso que siempre es doloroso, porque patentiza el inexorable paso del tiempo y, en cierto modo, el olvido y la derrota. “Patria mía, ¿por qué partir si vuelve el río?” Sin embargo, la solución no está en elegir el inmovilismo, pues hasta el río, diría Heráclito, no permanece inmutable y, de un instante a otro, deja de ser lo que es. Consciente de esto, escribe el poeta: “Sólo el mar y los sueños son eternos: lo demás es del polvo y de mis ojos, patria mía”.

Por último, en *La ceniza en la frente* (1989), junto a la congoja por una realidad que no suele ajustarse al tamaño de nuestras ilusiones, convive una amarga

resignación por la miseria cotidiana. El infortunio, todos lo sabemos, no es un accidente en la vida sino su condición. Por tanto, si el hombre no tiene posibilidad de elección, sólo le resta ser “hermosamente infeliz”. Y Marco Antonio Campos lo admite: “Sólo sé que soy alguien —¿un aire, un simulacro?— que soñó una grandeza sin desprecio, que asumió la desdicha y el propósito”.

Para las páginas de narrativa de esta *Antología*, Campos selecciona cuatro cuentos —además de una docena de textos breves— y fragmentos de dos novelas. De *La desaparición de Fabricio Montesco* (1977), tenemos dos cuentos. El primero, “Desde el infierno”, es una historia de locura y obsesiones tras el hallazgo de un libro maldito que trastorna la vida de su poseedor. El libro es *Une saison en enfer*, el autor, Jean-Arthur Rimbaud. (Obra que el propio Campos tradujo al español.) El segundo, “La desaparición de Fabricio Montesco”, afin al anterior por el tema de la locura, transcribe las últimas páginas de un diario personal. Líneas que testimonian la ansiedad por la pérdida inevitable de la mujer amada. Campos abre el cuento trazando a grandes pinceladas las historias familiares de Montesco y su esposa, Paulina Toledo. Párrafos iniciales que —por lo menos a los ojos de quien esto escribe— no se articulan con suficiente solidez al motivo central del texto.

Los dos cuentos restantes son del libro *No pasará el invierno* (1985). “María del Sol” y “No pasará el invierno” relatan anécdotas de naturaleza distinta, pero de un fondo común: el camino de autoaniquilación seguido por los protagonistas. La raíz de tal elección también es diferente en cada personaje: uno se guía por los dictados de un amor destinado al fracaso, el otro por una mezcla de temeridad y convicciones políticas.

Dos años han marcado puntos de inflexión en la historia del México contemporáneo: 1968 y 1985. Los fragmentos de las novelas seleccionadas toman su material narrativo de los acontecimientos ocurridos en ese par de fechas. Campos refiere en *La carne es hierba* (1982) las vivencias de un estudiante en el movimiento del 68. Mediante un lenguaje ágil y vigoroso el autor logra trazar imágenes de enorme vitalidad. Imágenes que representan una crónica personal de cómo las aspiraciones de un grupo de jóvenes se volvieron el “silencio pavoroso de la muerte”. *Hemos perdido el reino* relata algunos hechos sucedidos tras los terremotos de 1985. Un conjunto de testimonios breves y sucesivos construyen y dan congruencia al texto. La novela congrega diversas voces que, sin entorpecerse unas a otras, se enlazan solidarias.

Cuatro escritos conforman la sección de ensayo de la *Antología*. Detengámonos en dos de ellos. Quizás nunca como en nuestros días se ha demeritado a tal extremo la valoración social del trabajo poético y de las actividades artísticas en general; el optimismo desmedido por los logros de la era tecnológica ha conducido erróneamente a considerar prescindible toda labor humanística. “Poesía y humanismo” centra sus preocupaciones en ese estado de cosas y concluye recordándonos que “la poesía es la memoria de la música que tocaron los dioses y que a veces logramos escuchar”. Homero y Dante son autores especialmente entrañables para Marco Antonio Campos. Estos poetas cantaron —lo sabemos— dos de los viajes más célebres en la historia de la literatura. Recorridos legendarios que Campos tomó como punto de partida para el ensayo “El espacio en la *Odisea* y la *Come-*

dia". El texto es la exposición de una serie de meditaciones en torno de la geografía mítica y/o real— de esas obras capitales.

“La luz en la sombra nos deshace y la sombra en la luz nos deshace. Hay que buscar la luz en la luz. La luz de la luz.” Las líneas anteriores han sido tomadas de la última sección del libro, que reúne más de un centenar de aforismos, los cuales concretan en un cuerpo lírico las reflexiones, a un tiempo racionales y poéticas, del autor.

La *Antología personal* de Marco Antonio Campos es la síntesis de cuarenta años de recorrido a través de la vida, y de una labor como poeta, narrador y ensayista iniciada hace ya casi veinte años.



# Índice de autores:

**José Luis González.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Mambrú se fue a la guerra, Las caricias del tigre, Balada de otro tiempo.*

**Sergio Fernández.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Los peces, La copa derramada, Retratos del fuego y la ceniza.*

**Mauricio Beuchot.** Instituto de Investigaciones Filológicas.

*La filosofía del lenguaje en la Edad Media, Elementos de semiótica, Tópicos de filosofía y lenguaje.*

**Eugenia Revueltas.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Vasos comunicantes, Eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón, José Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos.*

**Alicia Correa.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Barroco: prosa y poesía, Literatura medieval española, Cultura, educación y literatura.*

**Dolores Bravo.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Antología de literatura colonial, Antología del teatro de Sor Juana.*

**María Andueza.** SUA, Facultad de Filosofía y Letras.

*La transverberación de Santa Teresa, "San Juan de la Cruz, visto por Alfonso Méndez Plancarte".*

**José Pascual Buxó.** Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

*Ungaretti, traductor de Góngora, "Premisas a una semiología del texto literario", "Estructuras lingüísticas y paradigmas ideológicos", César Vallejo: crítica y contracrítica.*

**Frank Casa.** Universidad de Michigan.

**Miroslav Primorac.** Universidad de Ontario.

**Evodio Escalante.** Universidad Autónoma Metropolitana.

*José Revueltas. Una literatura del lado moridor, César Vallejo: la perspectiva ausente.*

**Marcela Palma.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Los poemas que se publican forman parte del libro Mirando la niebla.*

**Hernán Lavín Cerda.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Adiós a las nodrizas, El pie de Lulú, Beppo el inmóvil.*

**Vicente Quirarte.** Facultad de Filosofía y Letras.

*Vencer a la blancura, Plenilunio de la muñeca, La poética del hombre dividido en Luis Cernuda.*

**Eduardo Casar.** *Noción de travesía y Son cerca de cien años.* Los poemas que se publican forman parte del libro *Casertías.*

**Cristina Hernández.** Alumna del Colegio de Letras Hispánicas.

**Vivian Abenchunchan.** Alumna del Colegio de Letras Hispánicas.

**Daniel Zavala.** Alumno del Colegio de Letras Hispánicas.

**L**<sub>a</sub>  
**E***xperiencia*  
**L***iteraria*

Se terminó de imprimir en  
septiembre de 1993.  
Se utilizó tipo Berkeley Oldstyle  
de 10/12 y 8/10 puntos.  
La edición consta de 1,000 ejemplares.

POLEMICA

Entrevista a José Luis González • *Cristina Hernández*

ENSAYO MONOGRÁFICO

“En la noche dichosa” • *Sergio Fernández*

Poesía, mística y filosofía en San Juan de la Cruz • *Mauricio Beuchot*

Poesía y misticismo en San Juan de la Cruz • *Eugenia Revueltas*

La poesía mística de San Juan de la Cruz en la Historia Trágica  
de la Literatura • *Alicia Correa*

Canonización real e invención novelesca: una biografía novohispana  
de San Juan de la Cruz • *María Dolores Bravo Arriaga*

Vida y creación poética en San Juan de la Cruz • *María Andueza*

ENSAYO VARIO

César Vallejo: el estatuto oral de la epopeya • *José Pascual Buxó*

Francisco Pizarro y la creación del héroe • *Frank Casa*

Las Amazonas de Tirso • *Berislav Primorac*

La nueva poesía y el descrédito de  
los discursos de la racionalidad • *Evođio Escalante*

CREACIÓN

Mirando la niebla • *Marcela Palma*

Concierto para tres visiones • *Hernán Lavín Cerda*

Palabra, si te dijera... • *Eduardo Casar*

INVESTIGACIÓN

Elogio de la calle: Para una geografía literaria de la  
Ciudad de México • *Vicente Quirarte*

RESEÑA

Ulises zarpó de Trieste • *Vivian Abenchuchan*

No pasará el infierno • *Daniel Zavala*